

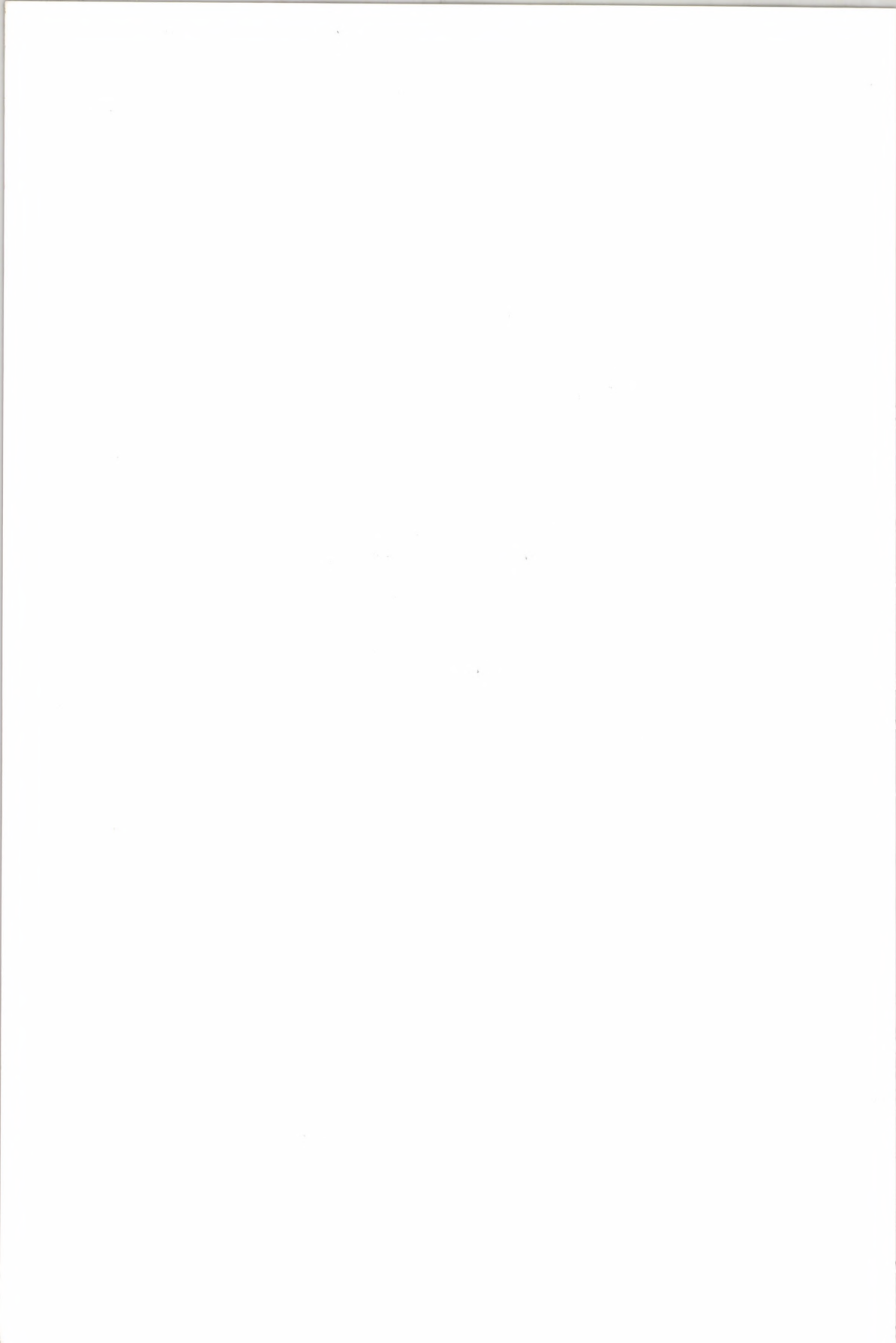
LINGUISTICA
SERIES A
STUDIA ET DISSERTATIONES, 7.

KEMÉNY GÁBOR
SZINDBÁD NYOMÁBAN

Krúdy Gyula a kortársak között

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA NYELVTUDOMÁNYI INTÉZETE
INSTITUTUM LINGUISTICUM ACADEMIAE SCIENTIARUM HUNGARICAE

1991



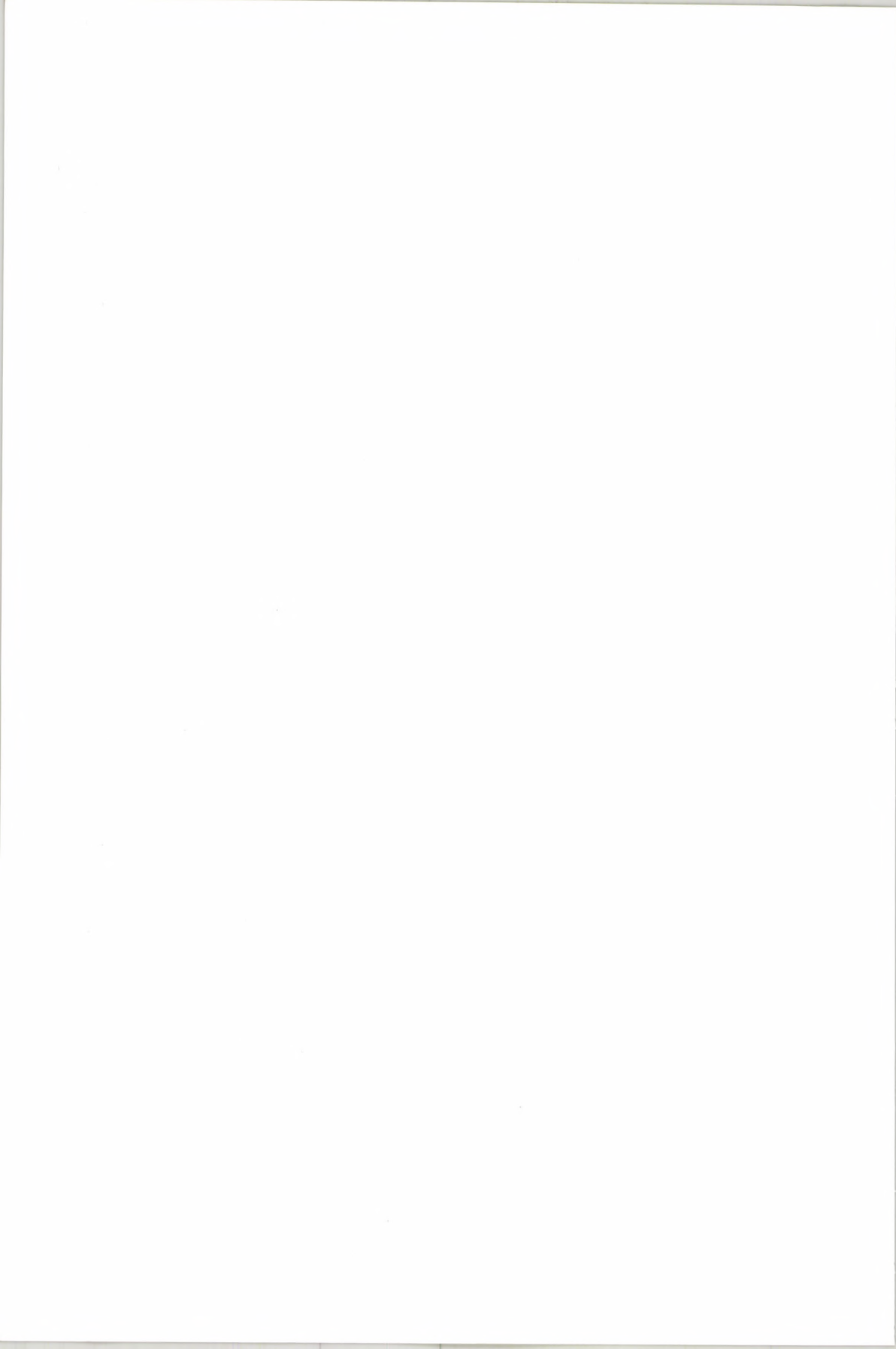
LINGUISTICA

SERIES A

STUDIA ET DISSERTATIONES, 7.

SZINDBÁD NYOMÁBAN

KRÚDY GYULA A KORTÁRSÁK KÖZÖTT



LINGUISTICA

SERIES A

STUDIA ET DISSERTATIONES, 7.

KEMÉNY GÁBOR

SZINDBÁD NYOMÁBAN

Krúdy Gyula a kortársak között

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA NYELVTUDOMÁNYI INTÉZETE
INSTITUTUM LINGUISTICUM ACADEMIAE SCIENTIARUM HUNGARICAE

1991

A könyv kiadását támogatta
a HEMINGWAY ALAPÍTVÁNY
és
A MAGYAR ÍRÓK SZÖVETSÉGÉNEK
IRAT ALAPJA

ISBN 963 8461 53 5
ISSN 0238 8642

©Az MTA Nyelvtudományi Intézete, Budapest, 1991

Computer typeset by M^AT_EX.

Hozott anyagról sokszorosítva
9120129 *ALL*PRINT Nyomdaipari Kft. Budapest. F. v.: dr. Héczey Lászlóné

TARTALOM

I. A PRÓZAELEMZÉS MÓDSZERÉRŐL	
1. Stílus, stíluselemzés, prózaelemzés	3
2. Egy funkcionális stílusvizsgálat körvonalai	13
3. A szépirodalmi közlés specifikuma és a stíluselemzés módszere ...	16
II. KRÚDY ÉS A STÍLUSA	
1. A stílus születése és halála	25
2. A vörös postakocsi-tól a „pesti” regényekig	37
3. Alakmások és önarcképek	43
4. Szimbólumok és szimbolizmus	58
5. Időélmény és kompozíció	62
6. Életérzés és stílusforma a „bécsi” regényekben	69
7. Krúdy és a stílusa	78
III. KRÚDY KÖRÜL	
1. Az eltévedt lovas (Egy Ady-szimbólum értelmezéséhez)	89
2. Kosztolányi nézetei a nyelv esztétikumáról	95
3. Köznyelvi képek megújítása Tamási Áron prózájában	105
4. A „lelki táj” mint közlésforma József Attilánál	110
5. Oszlopos Simeon (Sarkadi Imre drámájáról)	113
Függelék	
1. A szakirodalmi hivatkozások lelőhelye	121
2. A Krúdy-idézetek és -példák lelőhelye	127



I.

A PRÓZAELEMZÉS MÓDSZERÉRŐL

1. Stílus, stíloselemzés, prózaelemzés

A funkcionális stílusfogalomról

Megtanultuk az iskolában, hogy a latin *stilus* szó eredetileg annak a hegyes végű pálcikának a megnevezésére szolgált, mellyel az ókorban a viasszal bevont írotáblácskára rótták a betűket. Később az íróeszköz neve fogalmi érintkezésen alapuló (metonimikus) átvitelrel a nyelvhasználat sajátos módját is kezdte jelölni. A szó ebben a jelentésében csaknem valamennyi európai kultúrnyelvbe belekerült, így a magyarba is. Magyarítására voltak ugyan szórványos kísérletek (pl. Révai Miklós: Magyar szép *toll*, a nyelvújítási *irály* szó stb.), de ezek nem bizonyultak életképesnek. Kazinczyék még szívesebben éltek a szónak németesen csonkult végű *stíl* alakváltozatával („fentebb *stíl*”), ez azonban idővel kiveszett a használatból, mindössze néhány összetételben (*stílbútor*, *stílrónia*, *stílrómantika*, *stílszerű*) őrződött meg.

Ha felütjük az Értelmező Szótárt vagy az Idegen szavak és kifejezések szótárát a *stílus* címszónál, könnyen meggyőződhetünk róla, hogy e kifejezésünknek a mai magyar köznyelvben két főbb jelentése van. Jelenti egyrészt általában bármely emberi viselkedésnek vagy tevékenységnek a kivitelezési módját (*életstílus*, *munkastílus*, *játékstílus*), másrészt szűkebb értelemben valamely műalkotásnak vagy műalkotások csoportjának sajátos kifejezés-módját.

A NYELVÉSZET stílusfogalma az utóbbi, konkrétabb értelmezéshez kapcsolódik, de részint szűkebb, részint tágabb annál. Szűkebb, mert csak a nyelvi anyagú képződményeket (írás- és beszédműveket) veszi tekintetbe, ugyanakkor tágabb is, mert nemcsak a tudatos művészi céllal létrehozott szövegeket vonja be vizsgálódásának körébe, hanem éppilyen nagy — vagy talán még nagyobb — figyelmet szentel a mindennapi kommunikáció spon-tán nyelvi megnyilvánulásainak, valamint az e két szélső pólus között elhelyezkedő nyelvi rétegeknek is. A *stílus* ebben az értelemben nagyjából így határozható meg: valamely élőszóban elhangzó vagy leírt szövegnek, ill. ilyen szövegek egy bizonyos osztályának nyelvi megformálásmódja. Egyaránt beszélhetünk tehát egy konkrét írás- vagy beszédmű stílusáról, valamely szerző (általánosabban: bármely beszélő) egyéni stílusáról — ezt Ch. F. Hockett

(1959: 321 kk.) nyomán *idiolektus*-nak is mondhatjuk —, műfaji stílusokról, egy-egy korszak vagy irányzat jellegzetes stílusáról stb. A nyelvészeti stilisztika külön fejezetet szentel az ún. FUNKCIONÁLIS STÍLUSOKNAK (hivatalos, publicisztikai, szónoki stb. stílus). Mindezek a stílusok tanulmányozhatók szinkronikusan (egyidejű metszetekben), valamint diakronikusan (történeti fejlődésükben) is.

A STILISZTIKAI stílusfogalomnak pillanatnyilag még meglehetősen bizonytalanok a körvonalai. Az inkább irodalomtudományi ihletésű stílusku-
tató a műnek csaknem valamennyi formai jegyét beleérti a stílus fogalmába. Az ún. nyelvészeti stilisztika (vagy mondjuk inkább így: nyelvészektől művelt stilisztika) viszont a szűkebben értett nyelvi stílusra, a külső formára korlátozza vizsgálódásait. Valójában persze nemigen beszélhetünk kétféle (irodalmi és nyelvészeti) stilisztikáról, aminthogy a gyakorlatban a belső és a külső formát sem lehet mindig megnyugtatóan elhatárolni. Bármely külső formai elem képes arra, hogy egy adott szövegösszefüggésben tartalomsugalló és struktúraszervező belső formai elemmé rangosodjék. Ugyanilyen bizonytalan és vitatott a stílusku-
tató illetékessége a kompozíciónak s általában az ún. szövegalkotó vagy formateremtő elveknek a tanulmányozásában. Mert igaz ugyan, hogy a kompozíció nem tartozik hozzá a szűkebben értett nyelvi stílushoz, ám a stilisztikának — ha értékelést is akar adni — a szövegstruktúra egészét is figyelembe kell vennie, s ezt nem végezheti el a kompozíciónak legalábbis vázlatos vagy „hallgatolagos” elemzése nélkül.

A stílus fogalma elméleti igénnyel az ókori retorikusoknál jelenik meg, s ott, a grammatikai–retorikai szemléletmód talaján a kifejtés technikájával, ill. valamely „díszítő formá”-val azonosul. A klasszikus retorikák normatív jellegűek voltak, vagyis egy követendő szabályrendszert állítottak a nyelv használója elé, már eleve megszabva egy-egy nyelvi elem stílárius értékét és azt, hogy az illető stíluselem melyik stílusnemben, műfajban, rendeltetéssel stb. alkalmazható. Valószínűleg erre a normatív felfogásra vezethető vissza a stílus fogalmának az a még nemrégiben is közkeletű értelmezése, amely szerint a stílus nem más, mint valamely normától való ELTÉRÉS (deviation, écart). Eszerint tehát egy szöveg stílárius arculatát azoknak a nyelvi formáknak, jegyeknek az összessége adja meg, amelyekben az illető szöveg különbözik a sztenderdizálódott nyelvváltozattól. (E tetszetős felfogás elméleti és módszertani buktatóira az I/3. fejezetben mutatunk rá.)

Szintén ókori forrásokra megy vissza, de csak a romantika idején vált közkeletűvé a stílusnak egyéni kifejezésmódként való felfogása. A stílus kategóriájának ez a szubjektivista ízű, alkotáslélektani megközelítése híven tükrözi azt a szemléletmódbeli változást, mely a klasszicizmusból a romantikába való átmenetben nyilvánult meg. A klasszicista kor írója számára a stílus valamely tőle függetlenül létező, elsajátítandó normát jelentett, amely-

nek „fogásait” meg lehet tanulni, s a hatáslélektan szabályai szerint kell alkalmazni. Ezzel szemben a romantikus felfogás a stílust velünk született adottságnak tekinti („le style c'est l'homme même”).

Szót kell még ejtenünk a stílusnak jelentésként való (esztétikai) szemléletéről is. Ez az organikusnak is nevezhető stílusfelfogás kevésbé termékeny a stilisztika számára, mert a szöveget szételemezhetetlen komplex egésznek, eleven organizmusnak tekinti, amely csak a maga konkrét egyediségében, egyszerűségében tanulmányozható (vagy inkább: élhető át, intuitív módon), s nem viszonyítható semmi máshoz. E szemléletmód a stílus fogalmát egyrészt rendkívül leszűkíti (mert egyetlen mű stílusával azonosítja), másrészt nagymértékben ki is tágítja (itt ugyanis a stílus voltaképpen egybeesik a művel).

Történtek kísérletek a fent említett három felfogásnak egy negyedik, szintetikus stílusfogalomban való egyesítésére, ezek azonban nem jártak sikerrel, mert vagy a régebbi koncepciók valamelyikét frissítették fel, vagy eklektikusan elegyítették azok relevánsnak tűnő elemeit. (A stílusfelfogásoknak ezt az osztályozását Szegedy-Maszák Mihály szemleciikke [1970: 422–32] alapján ismertettük.)

A korszerű stílusfogalom megalapozásakor talán abból a hagyományos, de mindeddig meg nem cáfolt gondolatból kell kiindulnunk, amely szerint a stílus: VÁLASZTÁS. A beszélő vagy író válogat azok között a kifejezési lehetőségek között, amelyeket a nyelv kínál számára, s e választások egymásutánjában alakul ki a stílus. A nyelvhasználó tudatában mint virtuális szinonimasor ott élnek mindazok a nyelvi formák, amelyek az adott beszédhelyzetben aktualizálódhatnak. Válogat közöttük, s a kiválasztott elemeket mondatokká szerkeszti. A szövegalkotásnak ezt a folyamatát Roman Jakobson meghatározásával jellemezhetjük a legtömörebben: „A poétikai funkció az egyenértékűség elvét a szelekció tengelyéről a kombináció tengelyére vetíti” (1972: 242). A választáskor két fő szempontra vagyunk tekintettel: a nyelvi elem stílusértékére és a szövegösszefüggés kívánalmaira. A régebbi stilisztika igen nagy gondot fordított az egyes szavak, kifejezések, fordulatok stílárius minősítésére, a „szép”, a „kifejező”, a „költői” mozzanatok összegyűjtésére. Talán ennek ellenhatásaként alakult ki a modern stilisztikában az a felfogás, amely eleve kétségbe vonja bármiféle stílárius önértéknek a létezését, s minden stílushatást a kontextusból eredeztet. Ez alighanem túlzás. Kétségtelen ugyanis, hogy vannak olyan szavak, kifejezések (pl. táj-szavak, archaizmusok stb.), amelyek már eleve „jelöltek” a többihez képest. E nyelvrétegbeli kötöttséget tekinthetjük ÁLLANDÓSULT stílusértéknek is. Itt a stílusérték mintegy lexikalizálódik, a stílárius többlet már eleve hozzá van rendelve a nyelvi formához. A stilisztikát azonban — ha elismeri is az efféle állandósult stílusértéket — érthetően sokkal jobban érdekli a kontex-

tushoz kötött, ALKALMI stílusérték, amely egy konkrét szövegösszefüggésben jön létre, s attól függetlenül, abból kiemelve nem is létezik (épp ez a nagy gondjuk az írói szótárak készítőinek!). Ezeknek a kérdéseknek a bővebb tárgyalására itt nincs mód. Értjük be annyival, hogy egy szövegnek bármely — akár legkisebb, legjelentéktelenebb — elemét is a stílári önérték és a kontextuális beágyazottság, valamint az abszolút és a relatív, az állandósult és az alkalmi stílusérték kettős kötöttségében, dialektikus ellentmondásában kell szemlélnünk.

A régi, normatív stilisztika egyik fő, ha nem a legfőbb feladatának azt tekintette, hogy meghatározza és mintegy előírja a „költői”, „kifejező”, „szép” stílus ismérveit. A funkcionális szemléleten alapuló modern stilisztika nem ismeri el a tartalomtól, céltől, műfajtól, közlési szituációtól stb. független „költőiség” meglétét, s az általánosságban felfogott „eredetiség”, „hangulatosság”, „kifejezőség”, ill. az öncélú és tartalmatlan „stílushatás” helyébe a STILÁRIS ADEKVÁTSÁG követelményét állítja (vö. Cs. Gyimesi 1975: 155). Mit jelent ez a gyakorlatban? Nem kevesebbet, mint azt, hogy nincs önmagában „jó” vagy „rossz” stílus, csak adekvát vagy inadekvát stílus van. Az a jó stílus, amely összhangban van a tartalommal, a beszédhelyzettel, a közlővel és a befogadóval, a közlés céljával és a közlemény műfajával. Olykor épp a „rossz” stílus, a pongyolaság, a stílustalanság a „jó”, mert ez fejezi ki a leghatásosabban az író véleményét, ez jellemzi a legpontosabban azokat az embereket és helyzeteket, akikről, ill. amelyekről a szövegben szó esik (1. Fejes Rozsdatemető-jét és a körülötte lezajlott stílusvitát).

A stíluselemzés lehetőségéről

Szabad-e a szépséget — magyarázni? S ha szabad, lehet-e? A modern stilisztikának, ha nem akarja megkérdőjelezni saját létjogosultságát, magától értődően pozitív választ kell adnia ezekre a kérdésekre. Ugyanakkor azonban tisztában kell lennie a megoldásra váró feladatnak: a szépség megmagyarázásának sajátos természetével s az ebből adódó rendkívüli nehézségekkel, buktatókkal is. Ezek közül most csak egyet ragadok ki, bár talán ez okozza a legtöbb gondot. Arra a félelemre, „a gyöngyhalász félelmére” gondolok, melyet Petőfi A bánat? egy nagy óceán című kis versében így fogalmazott meg: „Talán, Mire fölhozom, össze is töröm.” A szépség titka legalább olyan kényes, törekeny valami, mint a bánatóceán kis gyöngye, az öröm. Nem elég rátalálnunk, arra is ügyelnünk kell, nehogy szakszerűtlen beavatkozásunkkal mi magunk semmisítsük meg. Valami olyasmiről van itt szó, mint az elemi részecskék fizikájának közismert műszerparadoxona: a vizsgálandó jelenségek csak az észlelés folyamatában, sőt csak az által léteznek, s ily módon a műszer, amely egyáltalán lehetővé teszi tanulmányozásukat, egyúttal szükségképpen el is torzítja, meg is hamisítja őket. Hol vagyunk már attól,

amikor a stíluselméletet egy bonyolult óramű szétszedéséhez és összerakásához hasonlították azzal a kikötéssel: „Csak aztán járjon is!” Hiszen a nyelvi műalkotás nem gépezet, hanem élő organizmus. Vagyis az allegóriát körülbelül így kellene módosítanunk: a stíluselmélet olyan élveboncolás, amelytől azt kívánjuk, hogy a felboncolt szervezet a művelet végén és eredményeképp szebb és egészségesebb legyen, mint annak előtte volt. „Adj villamosabb életet nekik” — ezt várjuk el (Kosztolányi szavaival) a stíluselméletől. Persze ez az igény éppoly jogosult, mint amilyen teljesíthetetlen. Az már más lapra tartozik, hogy igazán komolyan foglalkozni talán csak ilyen „reménytelen” dolgokkal érdemes.

Tisztán technikailag nézve a stíluselméletnek ez a paradox volta abban nyilvánul meg, hogy miközben végső célként a komplex egész megragadására törekszünk, gyakorlati munkánk során szinte mindvégig kénytelenek vagyunk beérni „szövegösszefüggésükből kiszakított részek” vizsgálatásával. E sokat kárhozott módszer makacs továbbélésének az az oka, hogy egyelőre nem rendelkezünk semmiféle más vagy éppenséggel jobb munkaeszközzel. Következésképp a stilisztikai elemzés — akármilyen modern köntösben jelenik is meg — lényegében véve még ma is a szöveg szegmentálására, az izolált szövegsegmentumok tüzetes értelmezésére és minősítésére, végül pedig a köztük levő viszonyok minél pontosabb feltérképezésére szorítkozik. Ezt nem minden kutató vallja tételesen is, de a gyakorlatban (jobb híján?) csaknem mindenki ezzel a módszerrel dolgozik. Még azok is, akik szavakban pálcát törnek fölötté. Ilyen értelemben rájuk is illik a lukácsi esztétika mottójául választott híres Marx-idézet: „Nem tudják, de teszik.” Egyébként elvileg sem helyes a részletvizsgálatoknak és a komplexitás igényének ilyenfajta, metafizikus szembeállítását, hiszen a szegmentálás éppoly kevésbé képzelhető el a műegész figyelembevétel nélkül, mint a struktúra megértése az elemi stílusmozzanatok („stilémák”) működésének leírása nélkül. Ez a paradoxon tehát az alaposabb elemzés fényében álparadoxonnak vagy inkább dialektikus ellentmondásnak bizonyul, szerencsére. Nem akarok a szükségből erényt csinálni, de ennyit okvetlenül el kellett mondanom a néha igazságtalanul elmarasztalt „mikrofilológia” védelmében.

S ha már az (ál)paradoxonoknál tartunk, hadd emlékezzünk meg néhány mondat erejéig a stíluselmélet és a műelemzés viszonyának oly sokat vitatott problematikájáról is. A vita lényegében akörül folyik, hogy lehetséges-e önálló, önmagában megálló stíluselméletet írni, vagy pedig a nyelvi–stilisztikai elemzés csak a komplex műelemzés részeként, a tartalmi mozzanatok figyelembevételével, sőt azok primátusának elismerésével képzelhető el. Az kétségtelen, hogy a nyelvi stílusnak, az ún. „külső” formának megvan a maga relatív önállósága, s ennek megfelelően megvan a létjogosultságuk, a hasznuk a csak stilisztikai szempontokat érvényesítő megközelíté-

seknek is. A nyelvi műalkotás strukturáltságát a komplexitás és a rétegzettség dialektikus ellentmondása (dinamikus egyensúly) alakítja ki. Ennek az ellentmondásnak a komplexitás, az egység a fő oldala, de nem szabad figyelmen kívül hagynunk az egymásra épülő struktúrarétegek specifikus vonásait sem.

A rétegzettségnek és a külső forma viszonylagos autonómiájának a tudomásulvétele azonban nem homályosíthatja el azt az alapvető összefüggést, hogy a stilisztikai struktúrákat csak a „felsőbb” szintek felől lehet relevánsan (azaz: funkcionálisan) interpretálni. Minthogy önmagában véve „szép” stílus nem létezik, csak funkcionálisan adekvát vagy inadekvát, a nyelvi formában testet öltött mondanivalót soha nem szabad teljesen kiiktatni vizsgálódásunkból. A tartalomtól következetesen elvonatkoztató, „steril” stíluselemzés tehát nincsen, vagy ha van, akkor az — rossz stíluselemzés! Éppen ez a körülmény teszi oly bonyolulttá a stíluselemzés és a műelemzés viszonyát.

Azt hiszem azonban, hogy ezeket a „határsértéseket” nem szabad a kelleténél komolyabban vennünk: a szépirodalmi szövegek boncolgatása amúgy is eszményi terepe a stilisztika, a poétika, az irodalomelmélet és az esztétika munkamegosztásának, akár egy későbbi „osztatlan filológia” előkészítéseként is. Ebben a munkamegosztásban a nyelvészeti indíttatású vizsgálódásnak is megvannak a maga lehetőségei és feladatai. Ennek a kifejtése azonban már túl messzire vezetne. Mindenesetre ebből a szempontból is biztató a műelemző módszereknek az elmúlt fél évszázadban lezajlott, valóban „dialektikus”, sőt szinte egy hegeli triádába rendeződő fejlődése. A XIX. századi tudományosságtól örökölt genetikus–biografikus–pozitívista megközelítéseket (a „tézist”) a húszas évektől egyre inkább háttérbe szorítja a műimmanenszövegközpontú–strukturálista módszer (az „antitézis”), hogy később, „a tagadás tagadásaként” magasabb szinten újból teret nyerjen a műalkotást egy tágabb összefüggésbe és viszonylatrendszerbe állító, „kontextuális” szemléletmód. A lotmani irodalomszemiotikai koncepció a merev műközpontúság dogmáját elvetve a kulturális makrokontextusba próbálja visszaintegrálni a szépirodalmi szöveget, oly módon azonban, hogy a „külső” determináció a „belső” feltételeken átszűrve érvényesüljön. (E „szintézis” lehetőségéről vö.: Hoppál 1973; Bonyhai 1974: 131.)

Sajátos többletnehézségek a prózaelemzésben

A prózaelemzés sokáig „mostohagyereknek” számított a verselemzéshez képest. Ennek okát részint a prózának aránylag kisebb presztízsében kereshetjük (Szöllősy Klára [1967: 5] említi azt a jellemző adalékot, hogy a görög nyelvben a prózának *pezografia*, azaz „gyalogosirodalom” a neve), részint pedig abban, hogy a prózaelemzés sokak szemében kevésbé látványos, „hálás” feladat, mint a lírai műalkotások tanulmányozása. Ráadásul

a prózaelemzés olyan sajátos nehézségeket is támaszt a kutatóval szemben, amelyekkel verselemzés közben nem kell megbirkóznia. Nincs hát mit csodálkoznunk azon, hogy világszerte sokkal több vers-, mint prózaelemzés lát napvilágot, s jó prózaelemzéseknek különösképpen híjával vagyunk (vö.: Welles-Warren 1949/72: 320; Staiger 1955: 31).

A stíluslemző eljárások, elvek és módszerek csaknem kivétel nélkül a verselemzés gyakorlatában jöttek létre, s ennek bélyegét ma is magukon viselik. Jogosnak látszik tehát a kérdés: mennyiben alkalmasak ezek a módszerek szépprózai műveknek a stilisztikai interpretálására? A próza, mint ismeretes, közbülső helyet foglal el a költészet és a köznyelv, vagy ahogy Jakobson írja, a szigorúan poétikus és a szigorúan referenciális nyelv között (1972: 269). A prózaelemzés sajátos módszertanának kidolgozásakor ezt a tényt nem szabad figyelmen kívül hagynunk. A nagyobb terjedelmű művek, például a regények nyelvészeti–stilisztikai feldolgozása ezenkívül számos technikai jellegű nehézséget is tartogat. Mindjárt a munka megkezdésekor azzal a dilemmával kell szembenéznünk, hogy a teljes szövegét elemezzük-e a regénynek, vagy pedig csak egyes mondatait. Van olyan felfogás, hogy a prózastílus leírásakor a művet az első mondatától az utolsóig meg kell vizsgálni (Martinkó András 1971: 147). Egy másik stíluskutató viszont arra az elvi álláspontra helyezkedik Németh László nyelvi eszközeit számbavevő tanulmányának bevezetésében, hogy a regény összes mondatának elemzése nemcsak kivihetetlen, de fölösleges is, mivel a műnek nem minden mondata jellemző az íróra: a jellegzetes „saját” mondatokat stilisztikailag „közömbös” részek kötik össze. Az elemzőnek tehát nem kell minden részletet megvizsgálnia, csak a jellemzőket. Ahhoz azonban, hogy a „jellemző” mondatokat ki tudja emelni a szövegből, valójában mégiscsak végig kell olvasnia, végig kell elemeznie az egészet (Jánosik Zsuzsa 1971: 6). E „kompromisszumos” megoldással nagyjából egyetérthetünk. Azzal a megjegyzéssel már kevésbé, hogy ha a műnek minden mondata jellegzetesen „saját” mondat lenne, „ez olvashatatlaná és élvezhetetlenné tenné” (uo. 5). Hisz nyilvánvalóan vannak olyan szerzők, akiknek (majdnem) minden mondatuk tipikusan és félreismérhetetlenül magán viseli az egyéni stílus bélyegét (a klasszikusok közül talán Krúdy a legpregnansabb példa erre, de a maiak közül is hivatkozhatnánk pl. Esterházyra vagy Tandori Dezsőre). Az ilyesmi néha valóban megnehezíti az olvasó — és az elemző — dolgát, de azért nem teszi „élvezhetetlenné” a szépirodalmi szöveget. Sőt. (Bár ez az egész „saját — nem saját” megkülönböztetés is megérne egy tüzetesebb elemzést, mivel a legbanálisabb, leginkább köznapi mondat is nyomban „sajáttá” és különlegessé válik, amint belekerül egy igazi műalkotás áramkörébe. Gondoljunk csak a különböző nyelvi „talált tárgyak” irodalmi felhasználására Örkénytől Süsködig és Tandoritól Nádas Péterig! Ez azonban igencsak messzire vezetne,

egészen az irodalmi műalkotás létezési módjának és az „irodalmisság” kritériumainak a problematikájáig, s ebbe most nemigen mehetünk bele.)

Újabban mégis mutatkozik némi előrelépés, külföldön is, nálunk is. Most csak a magyar nyelvű szakirodalomból emelünk ki néhány művet ennek a megélénkülésnek a szemléltetésére. Az 1970-es szegedi novellaelemző konferencia anyaga egy évvel később (!) nyomtatásban is megjelent (A novellaelemzés új módszerei). A népszerű *Miért szép?* sorozatban is közreadtak egy novellaelemzéseket tartalmazó kötetet. Harsányi Zoltán háromkötetes *Stiluselemzés-e a középiskolai irodalomoktatás segítésére* készült, de az irodalomkedvelő olvasó, sőt a szakkutató is haszonnal forgathatja, mert bővelkedik finom részletmegfigyelésekben. Herczeg Gyula három prózaelemző munkája (A modern magyar próza stílusformái, A XIX. századi magyar próza stílusformái, A régi magyar próza stílusformái) lényegében csak a mondatstilisztika szintjéig jut el, de amire vállalkozik, azt maradéktalanul meg is valósítja: bőséges példaanyaggal dokumentált, jól áttekinthető képet ad az egyes mondat szerkezeti megoldások kialakulásáról és fejlődéséről, a sajátos szószerkezet-típusokról és különösen az ún. szabad függő beszéd stílárís lehetőségeiről.

Eredményesen munkálkodnak a prózaelemzés terén (is) a romániai magyar stíluskutatók: termésükből most csak a *Tanulmányok a magyar impresszionista stílusról* (Bukarest, 1976.) és *A szövegvizsgálat új útjai* (uo. 1982.) című tanulmányköteteket emeljük ki. Mind a kettőnek Szabó Zoltán kolozsvári nyelvészprofesszor a szerkesztője, aki körül eredményes, a nemzetközi kutatással is lépést tartó tudományos műhely alakult ki az utóbbi időben. (Kár, hogy kiadványaikhoz oly nehéz hozzájutni.)

A prózaelemzés elméletének és módszertanának megújulását elsősorban a szövegelmélettől remélhetjük. A nyelvtudománynak erről az új, ígéretes fejlődésnek indult ágazatáról a magyar olvasó az említett romániai szövegvizsgálati munkán kívül az alábbi forrásokból szerezhet magának alaposabb áttekintést: az *Általános nyelvészeti tanulmányok XI. kötetéből* (A szöveg megközelítései. Bp., 1976.), Szabó Zoltán stilisztikaelméleti könyvéből (A mai stilisztika nyelvelméleti alapjai. Kolozsvár–Napoca, 1977. 174–95), a fiatalon elhunyt Nagy Ferencnek *Bevezetés a magyar nyelv szövegtanába* című egyetemi jegyzetéből (Bp., 1981.), a Rácz Endre és Szathmári István szerkesztésében megjelent *Tanulmányok a mai magyar nyelv szövegtana köréből* című gyűjteményből (Bp., 1983.) és végül, de nem utolsósorban Balázs János monográfiájából (A szöveg. Bp., 1985.), amely e fiatalnak látszó tudományág klasszikus gyökereire is rámutat. A téma iránt érdeklődőknek kitűnő tájékoztatást és megbízható bibliográfiai kiindulópontokat nyújtanak továbbá a *Magyar Nyelvőr* és a *Magyar Nyelv szemle* cikkei (Kiefer Ferenc: Nyr. 1979: 216–25; Szabó Zoltán: MNy. 1974: 315–24; Nyr. 1975: 135–42; uo.

1976: 163–72; uo. 1977: 468–81; uo. 1983: 207–19; uo. 1985: 479–90; Zsilka Tibor: MNy. 1979: 162–70), valamint a Helikon folyóirat tematikus számai: 1970/3–4. (Modern stilisztika), 1973/1. (Műelemzés és műfajelmélet), 1974/3–4. (Modern poétika), 1978/3. (Transzgresszív elemzések), 1980/1–2. (Recepciókutatás és befogadásesztétika), 1988/3–4. (A stilisztika útjai és lehetőségei).

Kitekintésül: újabb prózaíróink és a nyelv

Több mint három évtized telt el azóta, hogy Roman Jakobson egy stíluselméleti konferencia záróelőadásában bemutatta a nyelvi kommunikáció hattényezős–hatfunkciós modelljét (1960/72: 234–41), de azóta sem született ennél használhatóbb, azaz rugalmasabb és pontosabb kommunikációs modell.

Jakobson modellje szerint a nyelvi érintkezésnek hat fő tényezője van: a FELADÓ, a CÍMZETT, az ÜZENET, a KONTEXTUS (ezen itt a nyelven kívüli objektív valóság értendő, amelyre közléseink vonatkoznak), a KONTAKTUS (a kommunikációs partnerek közötti kapcsolat), végül pedig a KÓD, a kölcsönös megértést lehetővé tevő közös jelrendszer.

Mind a hat tényezőhöz hozzá van rendelve egy-egy sajátos funkció: a feladóhoz az EMOTÍV (önkifejező), a címzetthez a KONATÍV (befolyásoló, meggyőző), az üzenethez a POÉTIKAI, a kontextushoz a REFERENCIÁLIS (az ábrázolt valóságra vonatkoztató), a kontaktushoz a FATIKUS (kapcsolattartó), a kódhoz pedig a METANYELVI (a nyelvre vonatkozó, a felhasznált jelek egységes értelmezését biztosító) funkció.

A különböző műfajú és rendeltetésű nyelvi megnyilatkozásokban természetesen más és más tényező, ill. funkció játszik vezető szerepet: egy tudományos értekezésben a valóságra irányuló, annak összefüggéseit leképező referenciális funkció, egy politikai szónoklatban az érvelő–befolyásoló konatív funkció, és így tovább. Ez nem jelenti azt, hogy a többi funkció egyáltalán nincs jelen. Mindig ott van ugyanis az összes többi is, csak hogy az uralkodó funkciónak alárendelve, azt kísérő (és kísérve ellenpontozó) mellékszólamlként.

A szépirodalmi műalkotásban maga az üzenet, illetve a neki megfelelő poétikai funkció az elsődleges. Az irodalmi jelegyüttes önmagára összpontosítja a befogadó figyelmét, a nyelvi forma — mint Jakobson találó képpel érzékelteti — „átlátszatlanná” válik.

Aszerint, hogy mennyire és hogyan „véteti észre magát” a nyelvi megformálás sajátos módja: a stílus, többféle írói magatartást és munkamódszert lehet megkülönböztetni. Vessünk egy futó pillantást ebből a szempontból a mai magyar prózára!

Az íróknak a nyelvéhez való viszonya alapján három fő típus körvonalai rajzolódhatnak ki:

Az első az a fajta puritán próza, melyben a stílus szinte észrevétlen marad. Jellegzetes példajaként Balázs József Magyarok-ját és Mészöly Miklós némelyik könyvét említhetjük. Az ilyen típusú „stílustalan” stílus már-már a színezetlen köznyelvhez közelít, de éppen ezzel a látszólagos eszköztelenséggel vált ki elementáris hatást. Az örök mintakép: Hemingway, a Bérnyilkosok semmi fölöt nem tűrő s ezáltal hihetetlen feszültséget gerjesztő szűkszavúsága. De mint önála is, minden ilyen törekvésű írónál fenyeget bizonyosfajta „nyelvi elsivárosodás”, kiürülés, elgépiesedés. Hiszen a szándékos kopárságtól a formai igénytelenségig nem mindig hosszú az út.

Az ellenkező végletet a stílusbeli különösségben tetszelgő és tobzódó „manierista” vagy „stíloromantikus” írásmód képviseli, melyben a nyelvi kifejezés már csaknem mindent magába szív, fontosabbá válva a tartalomnál, pontosabban: önmaga válva azzá. Megáradt folyóként szinte válogatás nélkül sodorja magával a képeket, képtöréseket, asszociációkat, gyakran idegen nyelvű szövegtörmelékeket, nyelvi „talált tárgyakat” stb. A stílusnak ez a túlhangsúlyozása azzal a veszéllyel járhat, hogy öncélúvá válik. Csak az adhatja meg a létjogosultságát, ha valóban képes egy asszociációs folyamatnak — az emlékezés, a gondolkodás vagy az alkotás tudatállapotának — a modellálására. Az ilyen típusú, burjánzó, sőt olykor túlburjánzó próza természetesen nemcsak az olvasót, hanem az elemzőt is fejtőzésre, nemritkán rejtvényfejtésre készíti. Ilyen könyv többek között Fábrián László műve, A paradicsom szörnyű gyermekei, amely tele van patetikus és gúnyos szóképekkel, groteszk hasonlatokkal, szójátékokkal, van benne egy majdnem két nyomtatott oldalnyi mondatrészhalmaz (felsorolás), sőt egy helyütt rímes prózába, úgynevezett makámába csap át. Türelem kell az ilyen stílusú könyvek olvasásához, de megéri a fáradságot, bár olykor féltünk kell a szerzőt a modorosság csábításától.

Sajátos egyesítése az első és a második típusnak a fiatalon elhunyt Hajnóczy Péter stílusa, amelyben a „bárddal csupasztított mondatok” (Sükösd Mihály 1981: 6) szabadasszociációs képzuhatagokkal váltakoznak (A halál kilovagolt Perzsiából, Jézus menyasszonya). Hajnóczy is szívesen folyamodik a képzőművészetből ismert „talált tárgy” eszközhöz, például a Perzsia szövegébe beiktat egy teljes vadászfegyver-reklámot valamelyik újságból. Persze a műalkotás közegében az ilyen „vendégszövegnek” minden szava és állítása sajátos mellék- és többletjelentést kap.

Egy harmadik, irodalmunkban szinte hagyománytalan, de az ifjabb nemzedék életérzésével nagyon is összhangban levő stílári magatartás azon az ironikus és önironikus távolságtartáson alapul, amely az elbeszélő, az elbeszélés és az elbeszél között feszül. A stílus öniróniája válik itt rendező

elvvé: az írói nyelv lépten-nyomon metanyelvként is működik. Ily módon nemcsak tárgyára, hanem önmagára is irányul, saját keletkezését figyeli, elemzi, kommentálja és ellenpontozza. A műalkotás „a nyelv állandó elvi visszavételének önironikus folyamatában” jön létre, ahogyan Andrási Gábor jellemezte ezt az írásmódot a *Mozgó Világ* egyik régebbi számában (1978). A jelentést HORDOZÓ nyelv funkcióját mindinkább egy jelentést TEREMTŐ nyelv sajátítja ki. A legrangosabb képviselői ennek az irányzatnak mai szépprózáinkban Tandori Dezső, Esterházy Péter és bizonyos mértékig Nádas Péter. Alig van azonban olyan fiatalabb írónk, akinek stílusára valamelyest ne hatott volna. (Újabb prózairóink „észjárásaira” és „formáira” l. Balassa Péter 1985.)

Ezek persze inkább csak a kirívó, a szélsőségességük miatt legkönnyebben szembeötlő jelenségek voltak, melyeknek jelzésével korántsem merítettük ki a lehetséges stílusmagatartások teljes körét. Csak mutatóba néhány a most nem is említett törekvések közül: a vulgáris városi népnyelv, az argó irodalomba emelése, régiesítés–régieskedés, dokumentarista megoldások, játékos, szerepjátszó, filmkameraszerűen pontos, (nép)mesei hangütést próbálgató stb. stílus. De nem is állt szándékomban teljes körképet festeni. Ami számunkra most fontos volt, az annak a jelzése, milyen sokféle is egy adott korszakban és irodalomban a stílus. Ne igyekezzünk hát uniformisba bújtatni, ne terjesszük az „egyenruha-stílust”, hiszen a változatosság a stílusban is gyönyörködtet!

2. Egy funkcionális stílusvizsgálat körvonalai

Izoláló vagy globális módszerrel elemezzünk-e? A hazai stilisztikai irodalomban tallózva többféle megoldással is találkozhatunk.

Az egyik típusban elszigetelt részletek csoportosításából és értelmezéséből kiindulva rajzolja meg a szerző a stílusjellemezés tárgyául kiszemelt alkotó nyelvi világának főbb erővonalait (N. Dely Zsuzsa 1969; Jánosik Zsuzsa 1971; K. Szoboszlai Ágnes 1972).

Másfajta, az irodalomtudományéhoz közelebb álló módszerrel dolgozik például a Petőfi prózastílusát jellemző monográfia szerzője, aki Petőfiének egész prózai életművét áttekinti, időrendi sorrendben haladva, valóban monografikus teljességgel (Martinkó András 1965).

Végül néhány — egyébként túlnyomórészt lírai anyagot feldolgozó — munkában az analitikus és a szintetikus módszer összehétközésének érdekes kísérleteként az egészében izoláló–analizáló jellegű fejtegetést a szintézis igényével készült elemzések egészítik ki (J. Soltész Katalin 1965; Nemes István 1965; Kelemen Péter 1981). A prózaelemző könyvek közül mind tárgyvá-

lasztásának eredetiségével, mind elemzéseinek színvonalával kitűnik Bencze Lóránt dolgozata (1973), amely rövidebb szemelvények és teljes novellák vizsgálatát egyaránt megkísérli.

Jó érzékkel alkalmazva — úgy hiszem — mind a három módszer eredményes lehet. Épp ezért nem tudok teljesen egyetérteni Martinkó Andrásnak a svájci-francia nyelvészeti iskola izoláló eljárását elmarasztaló megállapításával: „stiláris elemzéseim során mindig az egész művet tartom szem előtt, nem elszigetelt stilisztikai eljárásokat vizsgállok. Kiszakított részletek teljes stilisztikai értéke aligha ragadható meg” (i. m. 12). A nyelvi stílust elemző kutatónak véleményem szerint igenis „kiszakított részleteket” kell vizsgálnia, egyszerűen azért, mert első megközelítésben mást nem is vizsgálhat. Csakhogy az analízist szintézisnek kell követnie, vagyis a részeredményeket a műalkotás egész értelmezésébe kell beépíteni. A csak izoláló típusú eljárások önmagukban nem képesek a stílélek funkciójának és „működésének” hiánytalan leírására, ennél fogva csak szükséges, de nem elégséges feltételei egy korrekt stíloselemzés elkészítésének. Mivel az egyes stiláris tények nyilvánvalóan egy nagyobb struktúrának, a műalkotásnak a részei, a művészi próza esztétikumának tudományos igényű interpretálása végett fel kell térképeznünk az eddig csak önmagukban (elszigetelten) vizsgált stíloselemek között funkcionáló összefüggéseknek, kölcsönhatásoknak, előre- és visszautalásoknak azt a bonyolult viszonyhálózatát, melyet röviden a művészileg megformált szöveg *struktúrá*-jának szoktunk nevezni. Ezért tartom szükségesnek, hogy — az egyszerűtől, elemitől az összetettebb, bonyolultabb felé haladva — az egyes elemi stílusjelenségek (pl. szóképek, hasonlatok, komplex képek, jelzők, mondatformák) vizsgálata után olyan elemzésekre is sor kerüljön, amelyek egy vagy több mű EGÉSZÉRE, nyelvi-stilisztikai alkotó-elemeinek rendszerszerű összefüggésére vonatkozó információkat hoznak felszínre. Hogyan funkcionálnak az egyes stiláris tények a műalkotás-struktúra egészében? Hogyan épülnek bele egy-egy művészi szöveg organizmusába? Ezekre a kérdésekre csak egy valóban FUNKCIONÁLIS stílusvizsgálat segítségével adhatunk kielégítő választ.

A *funkcionális* jelző tartalmát talán úgy tudnám legjobban kifejtetni, ha más jellegű, leíró vagy formális módszerekkel szembesítem. A LEÍRÓ analízis többnyire a szavak vagy szókapcsolatok nyelvi-stilisztikai minőségének, „alaki értékének” megállapítását tűzi ki célul: lényegében a saussure-i „memoriális” síkon (Saussure 1967: 159) marad. A stílusvizsgálatnak ezt a módját választja Bally (1951), s ezen a hagyományosabb, kitaposottabb ösvényen halad A magyar stilisztika vázlatok című egyetemi tankönyv (1958) és a romániai magyar nyelvészek készítette Kis magyar stilisztika (Bukarest, 1968) is. A FUNKCIONÁLIS vizsgálódás ezzel szemben a nyelvi elemek „helyi értékének”, funkciójának a tisztázására irányul, a műalkotás egészének vi-

szonylatrendszerébe — a saussure-i „szintagmatikus viszonyokba” — illeszti be az egyes stiláris mozzanatokot. A legtöbb stíluselem (stiléma) ugyanis nem pusztán díszítő (legalábbis egy bizonyos színvonalon felül), hanem nagyon is lényeges tartalmi–esztétikai kötöttsége és funkciója van. Némelyikük pedig éppenséggel FORMATEREMTŐ ELVKÉNT, a szöveg kohézióját biztosító FÓKUSZKÉNT működik (vö. Szabó Z. 1974). A stílusjelenségek nyelvészeti interpretációjának épp ezért funkcionális szükségességük tudatán kell alapulnia. Az egyes stílusmozzanatok (szókép, szórend, mondatforma, névadás stb.) rendeltetését a nyelv funkcionális szemléletének keretébe állítva kell értelmezni (ugyanígy vélekedik G. F. Pasini 1968: 88–9). Az ilyen elemzés egyszerre mozog az asszociatív és a szintagmatikus síkon (l. Saussure i. m. 156–60).

A funkcionális stílusvizsgálatnak tehát a mű jelentésrendszerének strukturális szempontú megközelítése a lényege. (A műalkotás struktúráján a valamennyi elemét összekapcsoló kölcsönös interrelációk komplex szövedékét értem. Minden stíluselem ezeknek a kölcsönviszonyoknak egy-egy potenciális csomópontja.)

Valamennyi műalkotás párhuzamok és ellentétek szövevénye. Szavak és motívumok térnek vissza, ismétlődnek: képek és képtörédek vibrálnak a befogadó tudatban. Az egyes benyomások végül egyfajta térbeli (sztereografikus) asszociációhálózattá állnak össze. A műelemzésnek ezt a másodlagos struktúrát kell eszményi módon rekonstruálnia.

A funkcionális módszer szinte megtoldja egy dimenzióval a leíró vizsgálatot — kilép a síkból a térbe. Minél tökéletesebben sikerül leírnunk egy műalkotás „tér szerkezetét”, szinkroniáját, annál pontosabban tudjuk regisztrálni igazi diakroniáját, azaz a jelentések eltolódását–módosulását, a képi–terminológiai „visszacsatolásokat”, a szavak, szókapcsolatok jelentésének gazdagodását. Így valósul meg a szinkronia és a diakronia dialektikus egysége a funkcionális stílusvizsgálat során. Így sikerül megragadni a képek, képegyüttesek, motívumok, szerkezeti megoldások, nyelvi játékok, konstrukciók stb. funkcióváltásait, hiszen — kell-e mondanom? — a stíluselemek funkciója soha nem statikus, hanem dinamikusan változó (a látszólag pusztán díszítő, dekoratív funkciójú képről utóbb kiderülhet, hogy sejtető–anticipáló célzatú volt stb.). Az egyes stiláris mozzanatok csak a struktúra egészében nyerik el teljesebb és végső (?) jelentésüket, tesznek szert a szó szoros értelmében vett esztétikai funkcióra.

A fentebb vázolt módszerek komplex alkalmazásával — úgy gondolom — megközelíthető a nyelvi stíluselemzés legátfogóbb célja: feltárni a képzetársítások logikáját, alkotáslélektani magyarázatát, az elemi stílusmozzanatok rejtett összefüggéseit, ezen összefüggések rendszerét, a költői mikro- és makrokozmosznak a nyelvi anyagból kibontakozó tér- és idődimenzióit.

A prózastílus elemzésében (s egyáltalán: bármiféle stíluselemzésben) nem elégedhetünk meg a különböző stílus eszközök leltárszerű felsorolásával, csoportosításával.

3. A szépirodalmi közlés specifikuma és a stíluselemzés módszere

1. A nyelvi rétegek, nyelvhasználati módok sorában nyilvánvalóan megkülönböztetett hely illeti meg a szépirodalmi nyelvet, a művészi, irodalmi közlést. Mi tesz azonban egy nyelvi jelcsoportot (szöveget) műalkotássá, mi a specifikuma a költőiségnek, tágabban értve: az irodalmiságnak? Sok évtizedes, ha ugyan nem évszázados vitakérdése ez a poétikának, irodalomelméletnek, stilisztikának, esztétikának.

1.1. A legtöbb stilisztika az irodalmiságnak ezt a megkülönböztető jegyét a sajátos nyelvhasználatban, a nyelvi eszközöknek a mindennapi információcsere gyakorlatától eltérő, művészi célú és jellegű alkalmazásában véli megtalálni. E szerint a felfogás szerint az író tudatosan válogat a nyelv által rendelkezésére bocsátott kifejezési lehetőségek között, s amit kiválaszt, azt egyedi, csak öreá jellemző módon ötvözi műalkotássá. Az így megalkotott irodalmi mű stílusában, egész jellegében szembeötlően eltér a köznapi nyelvi érintkezés termékeitől, attól, ami nem irodalom, ami nem művészet. A műalkotás-státus biztosítékává ebben a szemléleti keretben az eltérés válik (létezni annyi, mint különbözni).

A nyelvi műalkotásnak és az egyéb, nem művészi céllal létrehozott szövegeknek ez a kiélezett szembeállítás, tehát az a felfogás, hogy az irodalmiságot mint valamely normától való eltérést lehet meghatározni, meglehetősen ingatag elméleti alapokon nyugszik, és az elemzés gyakorlatában bizonyos kedvezőtlen következményekkel jár. Ezek némelyikére már a régebbi szakirodalom is rámutatott, mások csak napjainkra váltak nyilvánvalóvá.

Lássuk előbb az elméleti nehézségeket!

a) Nem minden normasértés eredményez stílustényt — nem minden stílustény ered normasértésből (vö.: Riffaterre 1971: 64; Todorov 1975: 438). Tehát a két halmaz (a stílélmák és a normaáthágások) között a fedés csak részleges.

b) Az irodalmiság, az egyéni szépírói stílus nemcsak abból fakad, hogy az író megszegi az általános normát, hanem abból is — sőt inkább abból! —, hogy megteremt egy saját normát. (Nem az az igazán lényeges itt, hogy az író bizonyos kötöttségeket figyelmen kívül hagy, hanem az, hogy olyan kötöttségeket vezet be, amelyek a normatív nyelvváltozatban nincsenek meg.)

c) Az elmélet két kulcsfogalma: a norma és az eltérés valójában nem definiálhatók, ill. csak egymáshoz képest határozhatók meg. Egy adott nyelvi

kontextus éppúgy tekinthető normának, mint eltérésnek, attól függően, hogy mihez viszonyítjuk. (Vö.: Gueunier 1969; Vígh 1973: 117.)

Nem kisebbek, nem is kevésbé fontosak ezeknél a módszertani aggályok:

a) Ezzel a módszerrel jobbra csak az ragadható meg egy irodalmi műben, ami eltér, ami különös, ami más, mint az egybevetés alapjául szolgáló köznyelvi norma. Ami nem ilyen, ami akár csak látszólag is belesimul a normába, az gyakorlatilag kívülreked az elemző figyelmén. Ezáltal az elemzett műről felemás, aránytalan, sőt végeredményben torz kép alakul ki (vö. Wellek–Warren 1972: 269).

b) Az „irodalmisság = eltérés” formulával elég jól meg lehet magyarázni, le lehet írni a „szép”, a „költői”, a nyelvi eszközökben gazdag, a köznyelvtől látványosan elütő stílusú szövegeket. De jóformán csak ezeket! (Véletlen-e, hogy stíloselemzés céljára csaknem kizárólag ilyen típusú műveket — rendszerint verseket, sokkal ritkábban prózát — szoktak kiszemelni?) Kevésbé alkalmas viszont az „eltérés-stilisztika” a puritán, a mindennapi nyelvhasználatól látszólag alig különböző stílus ismertetőjegyeinek a feltárására (vö. Guiraud–Kuentz 1970: 36). Az ilyen jellegű szövegeket épp ezért hajlamos kisebb értékűnek, sőt nem irodalminak minősíteni (vagyis a módszer a maga korlátozottságát korlátozások életbe léptetésével igyekszik ellensúlyozni).

c) És végképp nem tud mit kezdeni ez a fajta stilisztika a nyelvi „talált tárgyakkal”, azokkal a szövegekkel vagy szövegtörmelékekkel, melyek egy nem szépirodalmi kontextusból változtatás nélkül kerülnek át egy irodalmi műbe (gondoljunk Örkény villamosjegyére vagy Hajnóczy Péter vadászfegyver-reklámjára A halál kilovagolt Perzsiából című kisregényben!). Abból az elméleti pozícióból, hogy a művészi közlés lényege a „másság”, a nem művésztől való alaki, nyelvhasználatbeli, stiláris különbözőzés, ezeket a műalkotásokat és hatásukat egyáltalán nem lehet megérteni.

1.2. Megvonva így az eltérés-stilisztika mérlegét, a végeredmény sem az elmélet, sem a gyakorlati alkalmazás szempontjából nem valami kedvező: nem jutottunk közelebb az irodalmi műalkotás specifikumához, és a stíloselemzés számára sem találtunk igazán gyümölcsöző módszert. Forduljunk hát más irányba, keressünk új támpontot az „eltérés” helyett!

Ezt az új támpontot mai tudásunk szerint a nyelvi műalkotás kettős természetében, illetve — mint látni fogjuk — az eddig figyelmen kívül hagyott második természetében kereshetjük a legjobb esélyekkel.

Az irodalmi mű ugyanis nemcsak TÁRGY (alak és szerkezet), aminek az eltérés-stilisztikák tekintették, hanem egyúttal JEL is, amelynek az író és az olvasó közötti kommunikációban meghatározott funkciója és működése van.

A nyelvi műalkotásnak ezt a második, jel-természetét legcélszerűbb egy általános jelelmélet keretei között tanulmányozni. A művészi jel sajátosságá-

gának keresése így „a művészet általános szemiotikájának” (Jakobson 1982: 14) területére vezet.

A szépirodalmi alkotásnak mint jelnek a természetéről a klasszikus szemiotikai elméletek (Saussure, Peirce, Morris, Hjelmslev) közvetlenül elég keveset mondanak. Nem volt azonban nehéz felismerni, hogy például a Hjelmslevi glosszematikának a szemiotikai rendszerek tipológiájával foglalkozó fejezete (és abban is főleg a denotatív, konnotatív és metaszemiotikák hármassága) igen alkalmas elméleti keretet kínál az irodalmi mű mint komplex jel sajátosságának feltárásához. A nyelvi műalkotás ugyanis tökéletesen beleillik a jelrendszereknek abba a típusába, melyet Hjelmslev konnotatív szemiotikának nevez (emlékeztetőül: „a konnotatív szemiotika olyan szemiotika, ... amelynek kifejezéssíkját egy denotatív szemiotika kifejezéssíkja és tartalom-síkja szolgáltatja”). A denotáció — konnotáció fogalompárt a hatvanas évek közepén, még Hjelmslev életében Roland Barthes fejtette ki részletesen és alkalmazta a szépirodalomra. Körülbelül ugyanebben az időben Jurij Lotman a művészet nyelvét „másodlagos modelláló rendszer”-ként határozza meg, amelyben a természetes nyelvre mint alapra másodlagos, kiegészítő struktúrák épülnek rá. Illetőleg, a másik oldalról nézve: a művészi szöveg szemantikailag interpretálható felszíne alatt másodlagos, mögöttes tartalmak („konnotációk”) tapinthatók ki. Hasonló következtetésekre jut néhány évvel később Tzvetan Todorov, amikor egy tanulmányában az irodalmi szöveg betű szerinti értelmén (jelentésén) túl egy „pluralisztikus, végtelen olvasat” lehetőségét villantja fel. Őszerinte a nyelvi műalkotás elemeinek a tulajdonképpeni — és egyébként igen komolyan veendő! — jelentésükön kívül van bizonyos szimbolizáló funkciójuk is: amikor Kafka „kastély”-t mond, kastélyt akar mondani, de a nyelvi jel mögött a szimbolizáció végtelen láncolata nyílik meg. Lényegében ugyanebben az irányban haladnak a nyugatnémet S. J. Schmidt kutatásai is, aki az irodalmi szövegnek két jelentésrétegét különbözteti meg: a zárt és egységes szemantikai jelentés mellett ott van a nyitott és többértékű szemiotikai jelentés, amely a konnotációk mozgósítása révén kitágítja és árnyalja az elsődleges értelmet. (Vö.: Hjelmslev 1975: 210; Barthes 1976: 85–9; Lotman 1971; Todorov 1975: 446–7; Schmidt 1975: 470–3.)

Hosszan sorolhatnánk az ide kapcsolódó magyar eredményeket is, amelyek részben a fenti koncepciókkal egy időben, azoktól függetlenül keletkeztek, részben viszont az idegen nyelvű publikációk fordítása, ismertetése, továbbgondolása során bontakoztak ki. Helykímélés végett azonban csak címszavakban utalhatunk Bernáth Árpád közvetlen (szemantikai) és származékos (szimbolikus) jelentésére (1970: 213), Szegedy-Maszák Mihály betű szerinti és metaforikus szintjére (1971: 65 kk.), az információhordozó praktikus és az információtöbbletet nyújtó művészi jelentés kettősségére Miklós

Pálnál (1971: 132–7), valamint Zsilka Tibor megállapításaira a nyelvi jel-együttes hiperszemantizálódásáról és az elsődleges meg a másodlagos információ viszonyáról az irodalmi műben (1974: 38–45).

Ha ezek után most már megpróbáljuk összefoglalni, mit is mond a szemiotika, ill. a szemiotikai premisszákból kiinduló hazai és külföldi kutatás az irodalmi mű sajátosságáról, akkor megfigyeléseinket a következőkben summarizálhatjuk:

Az irodalmi és a nem irodalmi szöveg között nem az a fő különbség, hogy nyelviileg eltérően vannak kidolgozva, hanem az, hogy MÁSKÉPPEN MŰKÖDNEK: a különbség nem alaki, hanem FUNKCIÓBELI. Az irodalmi műalkotás egyszerre több „hullámhosszon” sugároz információkat befogadója felé: a szemantikai jelentés burkában benne rejlik egy másik, poétikai–esztétikai jellegű értelem is. A szépirodalmi műben a nyelv mintegy túlmutat önmagán, többet jelent önmagánál, ugyanis nyersanyagul, közvetítő közegül, kifejezésül szolgál valamely mögöttes tartalom számára, amely tartalom azonban — s ez igen fontos! — gyakorlatilag mindvégig implicit (kifejtetlen, sőt fogalmilag alighanem kifejtethetetlen) marad.

Nevezhetjük ezt a többsikű közlésmódot konnotációs nyelvnek, másodlagos modellálásnak vagy metaszemiotikai rendszernek: a lényeg ugyanaz marad. És ezt a lényegét számomra leghitelesebben Gérard Genette-nek egy metaforája fejezi ki, amely szerint a műalkotás PALIMPSZESZTUS, vagyis olyan pergamen, amelyről lekaparták a szöveget, hogy valami újabbat írhasanak rá, de az új szövegen átüt a régi írás (vö. Genette 1966: 39 kk.).

Ezzel lényegében visszaérkeztünk a kiindulásul felvetett problémához. A jelentésnek ez a megkettőződése, megtöbbszöröződése teszi ugyanis lehetővé az eredetileg nem művészi szöveg irodalmivá válását. A szépirodalmi kontextusba helyezett dokumentum vagy bármely más nyers valóságdarab — annak ellenére, hogy formailag változatlan marad — funkcióját tekintve gyökeresen átalakul. Jurij Lotman szavaival: „miközben a szöveg többi részére is kiterjeszti a valódiság általa keltett érzetét, a szövegösszefüggés olyan ismertetőjeggyel ruházza fel, mintha maga is »csinált« lenne, és így mintegy újrateremtődik” (1973: 95). A nyelvi „talált tárgy” a műalkotás szerves részévé, sőt szuverén, teljes értékű irodalmi művé is válhat. E jelenséget semmiféle eltérés-stilisztikával sem tudnánk megmagyarázni. Jól értelmezhető viszont a konnotációs nyelv, többszörös olvasat, jelentés- és funkcióbeli többszólamúság kategóriáival.

2. Milyen következményekkel jár mindez a stíluselemzés gyakorlatára, az elemzési módszerekre? Hol kezdjük az elemzést, és hol fejezzük be? S egyáltalán: befejezhető-e az elemzés, vagy csak abbahagyható valahol?

Először is tehát: hol kezdjük? Ezt a kérdést Roland Barthes már föltette egy Verne Gyula egyik regényét elemző, briliánsan szellemes esszéjének a cí-

mében, anélkül azonban, hogy bármiféle érdemleges — azaz általánosítható — választ adott volna rá (1970). Talán nem is ezt kellett volna kérdezni, hanem azt: MIVEL kezdjük?

Akármilyen triviálisnak tűnjék is a válasz, csak azt felelhetjük, hogy olvasással (még csak nem is a legendás „close reading”-gel, hanem egyszerűen azzal, hogy többször is figyelmesen végigolvassuk az elemzendő szöveget). Ennek során előbb-utóbb szemünkbe ötlük valamilyen szövegelem vagy -sajátosság: például hogy Cholnoky Viktor publicisztikai írásaiban hemzsegenek a paradoxonok, vagy hogy Krúdynál az igeidő a cselekmény bizonyos pontjain átszap multból jelenbe, majd vissza stb. S ezzel már szert is tetünk valamelyes támpontra, ahonnan elindulhatunk. Ez a továbbiakban interpretációs munkahipotézisül szolgál, amely az elemzés folyamán vagy beigazolódik, vagy tévesnek bizonyul (és akkor kezdhünk mindent előlről). Természetesen ez a módszer sem új — vannak-e egyáltalán új módszerek? —, már Leo Spitzer is valahogy így kutatott a szövegben a mindent megmagyarázó, mindent a maga sajátos fénykörébe vonó részlet: az „étymon spirituel” vagy „közös nevező” után (vö.: Spitzer 1948: 27; Guiraud 1954: 71–7; Starobinski 1970: 28).

E módszer elméleti előfeltevése, hogy van valami, ami a nyelvi jelsort műalkotássá szervezi, és amitől az olyan összetéveszthetetlenül egyénivé, sajátossá válik, mint amilyen.

Ezt a „valamit” az újabb stíluskutatás sokféle névre keresztelte: *strukturális alapelv*, *szövegszervező* vagy *formateremtő elv*, *fókusz*, *domináns* stb. Ez biztosítja a stiláris kohéziót, a szövegkoherenciát, következésképp ezt kell az elemzőnek megtalálnia ahhoz, hogy az illető nyelvi szegmentumot mint műalkotást tudja értelmezni. (Vö.: Jakobson 1982: 16–25; Erlich 1955: 171; Széles 1972; Szabó 1974: 321 kk.; uő 1976; uő 1977: 38–42.)

A legáltalánosabb strukturális alapelv feltehetőleg a már többször is említett többszólamúság, többcsatornáság vagy ahogyan az újabb francia irodalomszemiotikai kutatások nyomán mind gyakrabban nevezik: a TÖBB-IZOTÓPIÁSSÁG (vö.: Greimas 1966: 69–101, különösen 97–101; Rastier 1972; Coquet 1973; Dubois–Edeline–Klinkenberg–Minguet 1974; az izotópiáelmélet és az ezen alapuló elemzési módszerek kritikai ismertetését l. Rzszevsz-kaja 1979).

Tehát az elemzésnek elsősorban arra kell irányulnia, hogy megkeresse a művészi szöveg strukturálisan érzékeny pontjait, csomópontjait, s ezáltal kitapogassa azokat a pontokat és módokat, ahol és ahogyan a közlés „átkapcsol” a referenciális kódról a poétikai kódra.

Ezek az „átkapcsolási pontok” (*embrayeurs*) nyilvánvalóan a homogén jelentéssíkok (izotópiásíkok) metszsvonalában helyezkednek el. Például Weöres Sándor *Via vitae* című versében (Weöres 1976: 22) maga a cím az

az „átkapcsolási pont”, amely jelentésével (‘az élet útja’) támpontot ad, irányjelzőül szolgál az utána következő versszöveg értelmezéséhez.

Ezzel a módszerrel, elemzési technikával megragadhatók stilisztikailag olyan művek is, melyekkel az „écart-stilisztika” nemigen tud mit kezdeni, mert a felszínen nem különböznek — sőt szándékosan igyekeznek minél kevésbé különbözni! — a mindennapi, gyakorlati, automatizálódott nyelvhasználatától. (Az ilyen írásmód példáulként Kafka Átváltozás-ára, Kavafisz áltörténelmi anekdotáira vagy az újabb magyar irodalomból Balázs Józsefnek „az írás nullfokához” közelítő puritán prózájára utalhatunk.)

Végeredményben azonban mindenfajta irodalmi szöveg ilyen „anagogikus” — lépésről lépésre, helyesebben jelentéssíkról jelentéssíkra haladó — értelmezést kíván (az *anagógé* ’felemelés, felvezetés’ fogalmáról vö. Fónagy 1970). Így hatolhatunk bennük egyre mélyebbre, tehát a kevésbé lényeges összefüggések felől az egyre lényegesebbek felé. (Szabó Zoltán az ellenkező sorrendet javasolja, a legfontosabbtól az egyre kevésbé fontos felé; vö. Szabó 1974: 324.) Ám az írói üzenet teljességét a dolog természetéből adódóan soha nem fogjuk tudni tökéletesen átfogni. Nincs tehát „végleges” értelmezés (tegyük hozzá: szerencsére). A műalkotás esztétikumának elvi kimeríthetetlensége (vö.: Török 1976: 7–18; Fónagy 1982: 267–8) folytán megközelítésünk mindig csak aszimptotikus — a végcélhoz mind közelebb-közelebb jutó, de azt teljesen soha el nem érő — jellegű lehet.

3. Nem zárhatom le ezt a fejezetet anélkül, hogy legalább egy futó pillantást ne vessek arra a kérdéskörre, melyet címszavakban így jelölhetünk meg: a stilisztika határai és határsértései.

Több mint két évtizede, hogy a Langue Française stilisztikai különszámának egyik összeállítója, Michel Arrivé a szám bevezető tanulmányában leírta a baljós csengésű mondatot: „a stilisztika nagyjából halottnak látszik” („la stylistique semble à peu près morte”; később még egyszer: „les collaborateurs mêmes de ce numéro de stylistique semblent à peu près tous persuadés de la mort de la stylistique”; l. Arrivé 1969: 3).

Eltéketve most a paradoxontól, hogy a stilisztika „halálát” egy több mint százhusz oldalon jobbnál jobb stilisztikai tanulmányokat, elemzéseket és könyvismertetések felsorakoztató folyóiratszám megjelenése alkalmából tartották szükségesnek bejelenteni, fordítsuk figyelmünket magára az omniózus állításra, és próbáljuk meg eldönteni, hogy mai szemmel nézve igazuk volt-e azoknak, akik a hatvanas évek végén elparentálták a stilisztikát.

Ha stilisztikán a hagyományos „szemelgető” vagy legjobb esetben taxatív-rendszerező stilisztikát értjük, akkor szerintem is igazuk volt. Közben azonban kifejlődött egy másik, korszerűbb szemléletű és módszerű stilisztika is, amely a nyelvi műalkotás (és általában bármely közlés) stílusát a funkció szempontjából és a közlési helyzet erőterében minősíti, jellemzi és

elemzi, szorosán együttműködve a legfontosabb társtudományokkal: a retorikával, a poétikával, az alkotás- és befogadás-lélektannal, az esztétikával, sőt — *horribile dictu* — az irodalomtörténettel is. Nos, erre az örvendetesen megifjodott határtudományra, úgy gondolom, a legkevésbé sem illenek rá a két évtizeddel ezelőtti borúlátó jóslatok.

Az viszont más kérdés, hogy ezt a megújult stilisztikát el lehet-e még határolni a retorikától és a poétikától, s megőrizte, megőrizhette-e integritását a stíuselemzés mint tanulmánytípus.

A változás, a régi és az új stilisztika közötti szembeszökő különbség eredendően annak tulajdonítható, hogy a korszerű stilisztika a képlékeny jelentésű és emiatt tudományos célra alkalmatlannak bizonyult *stílushatás* helyébe a *stiláris adekvátság* vagy *funkcióadekvátság* kategóriáját állította (l. többek között Cs. Gyimesi 1975: 155–6). Ezért is nevezi magát *funkcionális stilisztikának*.

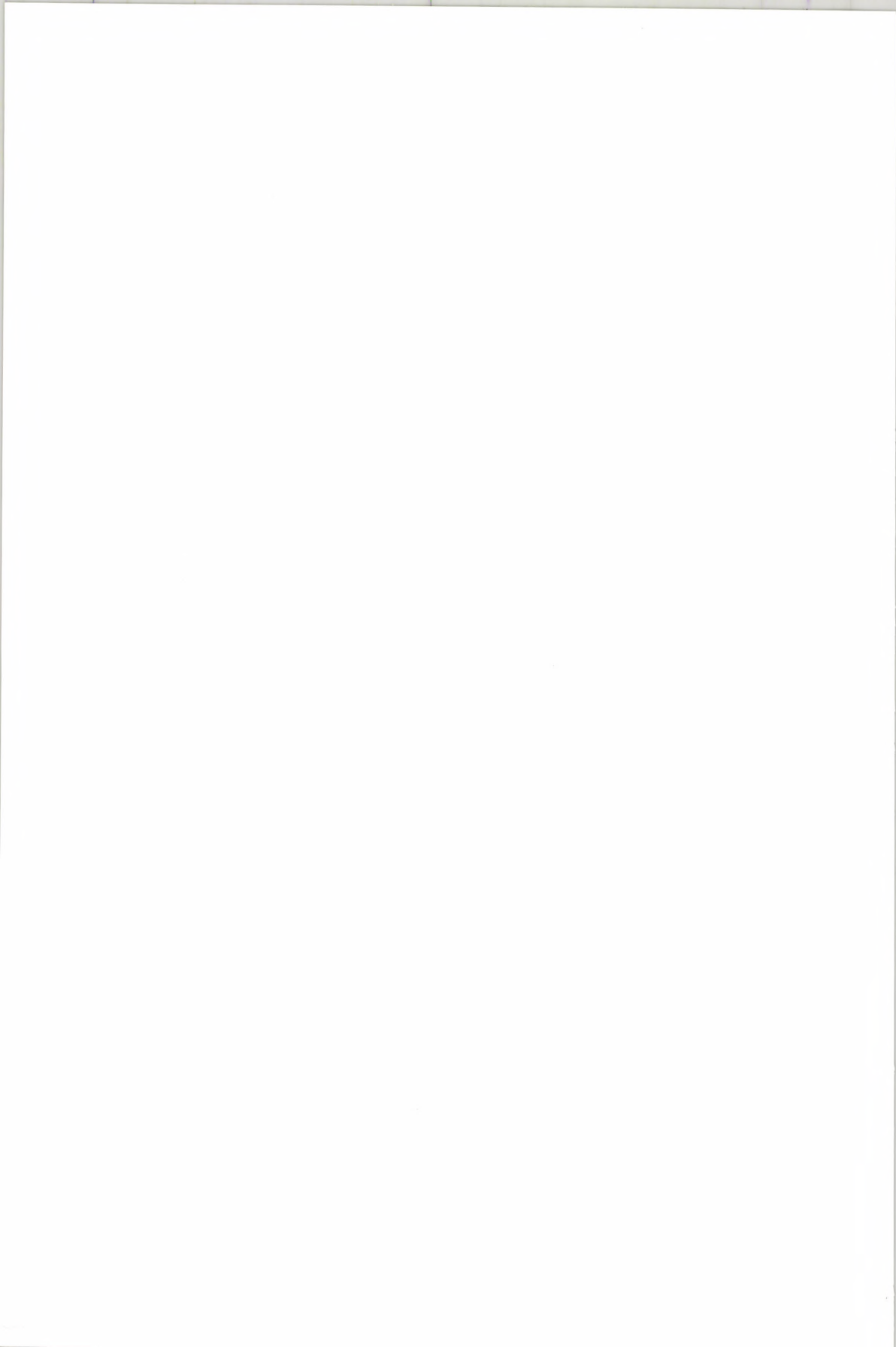
Csakhogy a funkciót mi másból állapíthatná meg, mint a makrokontextusból? Hiszen egy irodalmi mű, különösen egy kisebb terjedelmű verses vagy prózai szöveg nyelvi jeleinek, jelcsoportjainak stiláris funkciója kizárólag a teljes műnek a figyelembevételével határozható meg.

Ha tehát következetesen érvényesítjük a funkcionalitás elvét, ha valóban funkcionális stilisztikát akarunk művelni, akkor szembe kell néznünk e kutatási stratégiának azzal a paradox következményével is, hogy a funkcionális adekvátság vagy inadekvátság hitelesen csak a „magasabb” nyelvi-poétikai szintek felől ítélni lehet. Következésképp a stílus kutatójának ahhoz, hogy elemzése — épp mint stíuselemzés! — kielégítő legyen, időről időre „határsértést” kell elkövetnie, a szó szoros értelmében vett nyelvi szint „fölé” kell mennie.

Nyilvánvaló például, hogy a kompozíció vizsgálatát nem lehet — pontosabban: nem lenne szabad — kirekeszteni a stilisztikai elemzésből (ez volt a véleménye már Gáldinak is). Ehhez azonban már egészen az ún. belső forma szintjéig kell előrehatolnunk, oly kérdésekkel foglalkozva, melyeket hagyományosan a poétikának az illetőségi körébe szoktak utalni. Ha pedig még távolabbra merészkedve a téma és az üzenet (*message*) síkját is érintjük, ki lesz képes megmondani, hogy elemzésünk stíuselemzés-e még, vagy már inkább műelemzésnek, komplex elemzésnek tekintendő?

Egy következetesen funkcionális szemléletű és módszerű elemzés tehát gyakorlatilag „kifelé” vezet a stilisztikából, illetőleg a hagyományosan stilisztikainak tekintett és az — ugyancsak hagyományosan — poétikainak minősített vizsgálódások határterületén mozog. Egy kissé hegelizáló modorban ezt úgy is mondhatnánk, hogy a funkcionális stilisztikának saját magának mint stilisztikának folyamatos és rendszeres megszüntetése által kell ön magát létrehoznia.

Végső soron valószínűleg egy szövegelméleti (vagy még tágabban: egy kultúraszemiotikai és -tipológiai) megközelítés keretében oldódik majd fel stilisztika és poétika, „stiláris önérték” és „kontextuális beágyazottság”, „izoláló” és „globális” elemzés ellentmondása. Valóra váltva ezzel azokat a régebbi elgondolásokat, melyek egy „osztatlan filológia” jegyében kívánták összehangolni, sőt szintézisbe olvasztani nyelvészet és irodalomtudomány konvergens törekvéseit. Még ha ezt a „szupertudományt” feltehetően nem filológiának fogjuk is hívni, hanem szövegstilisztikának, irodalomszemiotikának vagy valami olyasminek, amiről még csak sejtéseink, megérzéseink vannak. (Vö.: Kassai 1980; Szabó 1982; Szathmári 1983.)



II.

KRÚDY ÉS A STÍLUSA

1. A stílus születése és halála

Krúdy Gyula azok közé az összetéveszthetetlen stílusú írók közé tartozik, akikre néhány mondatukból vagy akár sorukból nyomban ráismerünk. Ha „közvéleménykutatást” tartanánk egyre nagyobb számú rajongója között, és megkérdeznénk tőlük, hogy voltaképpen mit is szeretnek Krúdyban, a legtöbben valami ilyesmit válaszolnának: a stílusát, a hangját... Igen, azt a bizonyos sokat emlegetett „gordonkahangot”, amely már Schöpflin Aladárt is elbűvölte: „Legjobban azonban a hangja tetszett, az a mély, férfias bariton, ...*mint magányos gordonkázó a kert bokrai mögött, aki nem játszik megszabott kottára írt dallamokat, hanem csak a maga számára fantáziál, ahogy éppen eszébe jut s ahogy belső sugallat igazítja kezét*” (Schöpflin 1933: 630; a kiemelés éntőlem való K. G.). Akárhol ütjük is fel hatalmas életművét, minden írásából ez a mély zengésű, kicsit fátyolos, szomorkás hang szól hozzánk: ez az, amiről oly könnyen felismerjük. Ám a stílus kutatóját érthetően nem elégíti ki a *gordonkahang* tetszetős metaforája. Ő arra is kíváncsi: mi a titka ennek a stílusnak, mik az összetevői, a forrásai a sajátos „gordonkahang”-nak? Egyszóval: mitől is Krúdy-stílus Krúdy stílusa?

Az előbb azt mondtuk: szinte mindegy, hogy hol lapozunk bele ebbe az óriási életműbe. Tegyük hát próbát egy a tízes évek közepén íródott tárcacikkkel, talán azért, mert éppen a *Gordonkázás* címet viseli:

„De jó lett volna akkor élni, mikor a húsvéti reggelnek olyan illata volt, mint a fiatal nők hajának.

De jó lett volna akkoriban Pesten járni, amikor valódi krinolinban repült a dáma, a szerelmesek nyugodtan bíztak az időben s évekig epekedtek az első csókért; senki nem sietett, csak a lóvasút; a tavaszi séta nagy élmény volt és esténként mindenkinek volt ideje a hold állását megfigyelni.

De jó lett volna farsangban maszkabálra járni a régi redoutba, Patikáriussal muzsikáltatni, Nagy Ignác beszélyein épülni, Vörösmarty urat személyesen ismerni és valóban ábrándosan tölteni el az életet, mint az emlékkönyvbe írtuk.

De jó lett volna a régi, boldog, békés és naiv Magyarországon éldegélni és forsponton utazni húsvétkor tavasz-zöld mezőkön. És manapság csak néha visszatérni, körülnézni e felfordulásban, a nagy szélfúvás elől megnyugodva visszahúzódni a sírbolt vasajtaja mögé” (P 1916. 39–42).

Ebben a rövid — és ismétlem: szinte találomra kiválasztott! — szövegrészletben a Krúdy-stílusnak csaknem valamennyi fő vonását, jellegzetességét megtaláljuk. Elsőként talán az elszongítóan monoton, de épp egyhangúságával hatásos PRÓZARITMUS vonja magára a figyelmünket: minden bekezdés ugyanazokkal a szavakkal kezdődik („De jó lett volna...”), s utána halmozott főnévi igenevek (*élni, járni, muzsikáltatni, épülni, ismerni, eltölteni, éldegélni, utazni*) varázsolják elénk a reformkori Pest-Buda hangulatát, azt a talán csak Krúdy lelkében élő álbiedermeier miliőt, mely ebben az időben oly sok novellájában és cikkében megjelenik, a világháborús „felfordulás” kontrasztjaként. Sajátosan krúdys a MONDATSZERKESZTÉS is: lazán egymás mellé rendelt tagmondatok sorozatából épülnek fel a terjedelmes összetett mondatok. Az első két bekezdésben a főmondathoz (*a*)mikor kötőszóval bevezetett halmozott mellékmondatok csatlakoznak; a továbbiakban a distanciát jelző főmondat–mellékmondat szerkezet átadja a helyét az egyenrangú főmondatok halmazának: a jelen képén áttűnik és eluralkodik a múlt. Szinte erőszakkal kell aztán magát visszatérítenie az 1916-os Budapest valóságába: ezt fejezi ki a mondat szerkezet síkján a mondat hirtelen megszakítása, lezárása és az új mondatnak kötőszóval való indítása: „De jó lett volna a régi, boldog, békés és naiv Magyarországon éldegélni és forsponton utazni húsvétkor tavasz-zöld mezőkön. És manapság csak néha visszatérni, ...” stb. Felvillantja ez a szövegrészlet a Krúdy stílusára oly jellemző briliáns szóképeket, hasonlatokat is (*tavasz-zöld mezők; a húsvéti reggelnek olyan illata volt, mint a fiatal nők hajának*), bár a KÉPALKOTÁSNAK itt nincs struktúraszervező fontossága. Annál nagyobb szerepet játszik az ARCHAIZÁLÁS, mely régi és ritka szavak, szerkezetek alkalmazásában (*maszkabál, redout, beszély, forspont; vmin épülni; stb.*), régies raghasználatban (*farsangban, Magyarországon*) s múlt századi atmoszférát sugalló NEVEK (*Patikárius, Nagy Ignác, Vörösmarty úr*) felsorakoztatásában nyilvánul meg.

Ezeknek az állandó vonásoknak a megléte azt a benyomást kelti az olvasóban, hogy a Krúdy-stílus valamilyen homogén, egységes egész, „monolit tömb”, amely körülbelül az első Szindbád-novellák idejére véglegesen kialakult, s utána már nem, vagy csak alig változott. Ezt a látszatot erősíti az eddigi Krúdy-irodalom is, mely a „gordonkahang”-metafora jegyében statikus és kissé sematikus képet fest Krúdy stílusáról. Leíró módszerrel „dolgozza fel” költői nyelvét, s inkább leltárszerű összegyűjtésére, mintsem fejlődésükben, funkcióváltásaikban való bemutatására törekszik az egyes stíluseszközöknek. Pedig a Krúdy-stílust éppúgy a szinkronia és a diakronia, a folytonosság és a megszakítottság ellentmondásos egységében kell tanulmányoznunk, mint bármelyik más hosszabb életpályát befutott írónk oeuvre-jét. Krúdy nyelvére nemcsak a „gordonkahang” homogenitása jellemző, hanem a stíluskorszakok egymásutánja, az állandónak tűnő hang és stílus történeti

módosulásai is. Ez a stílus is megszületett, fejlődött, beérett, felbomlott és meghalt, mint minden organizmus. Keletkezésében és fejlődésében (diakronikusan) kell tehát vizsgálnunk, vagy legalábbis így is. Módszerként a Szabó Zoltán (1970: 9) említette „historikussá fejlesztett stílusjellemzés” kínálkozik. Csakis így derülhet fény a Krúdy-stílus konstans és változó jegyeire, állandóság és változás dialektikájára. S ha majd kirajzolódik előttünk az egyéni szépirói stílus története, kísérletet tehetünk arra, hogy ezt a fejlődésében megragadott költői nyelvet beiktassuk a nemzeti irodalom stílustörténetébe, sőt az egykorú világirodalmi körképbe is. Az itt következő vázlatot, amely szemelvények tükrében igyekszik bemutatni Krúdy Gyula stílusának alakulását, szerény előtanulmánynak szánom ehhez a munkához.

*

Krúdy pályakezdete, az a „bábállapot” vagy „búvópatak-korszak”, mely az első publikációktól a saját hangjára való ráatalálásig terjed, meglepően hosszú ideig: majdnem két évtizedig tartott. Barta András bibliográfiájának tanúsága szerint az első nyomtatásban megjelent Krúdy-írás, a *Miért ölte meg Káin Ábelt?* című tárcanovella 1892. október 30-án látott napvilágot a Szabolcsi Szabadsajtó hasábjain, vagyis az író alig töltötte be a 14. évét, amikor első munkájával a nyilvánosság elé lépett. Ezt a kis írást pontosan 19 év választja el az első érett Krúdy-műtől, a tizenkét Szindbád-novellát is tartalmazó *Szindbád ifjúsága* című elbeszéléskötettől, mely 1911 végén hagyta el a sajtót. E hosszúra nyúlt pályakezdés termékeinek az irodalomtörténetírás meglehetősen csekély, a stiliztika meg éppen-séggel semmilyen figyelmet sem szentelt. Holott a Krúdy-stílus története szempontjából korántsem érdektelen: milyen volt a nyelve, stílusa annak a Krúdynak, aki még nem is volt egészen Krúdy?

A legkorábbi írások az egykorú almanach-szentalizmus hatását tükrözik. Bizony elcsodálkozik a csak a későbbi Krúdyt ismerő, annak színvonalához szokott olvasó, amikor ilyen mondatokra bukkan, s nem is valami nagyon ritkán:

„Künn egyhangú zokogással sirt az őszi szél, és egy-két sárga levél a park százados fáiról lomha ívekben szállott alá és simult oda szerelmetesen a zizegő haraszthoz” (Augusztus végén, FG. 15).

A banális frázisok halmozására, a ponyvaízű szóhasználatra, mely szinte a közelmúlt giccses slágerszövegeit juttatja eszünkbe, csak az író életkora a mentség: még mindig nincs tizenhat éves sem. Valamivel később, az *Ifjúság* című kötetben (1899) lényegében még ugyanezzel a stílussal találkozunk, de már ízesebb, letisztultabb kiadásban. A stílusváltásra azonban csak

a századforduló éveiben kerül sor: a húszegynéhány éves Krúdy a „városi-polgári irodalom” felé orientálódik, a kritikai realizmus vagy legalábbis a naturalizmus látásmódját próbálgatja. Érdekes stiláris dokumentuma ennek az útkeresésnek Az aranybánya című kétkötetes regény. Aki nem tudja, a stílusból aligha találná ki, hogy az alábbi soroknak Krúdy Gyula a szerzőjük:

„Valter Mártonné ... Úgy nőtt fel, mint annyi más fővárosi leány. Mindig a legutolsó divat szerint kellett öltözködni, mindig elegánsnak és előkelőnek kellett látszania. Mikor a kilencedik életévét betöltötte, a nagyanyja ráadta a fűzöt, és azóta ezt a rettenetes szerszámot csak akkor vetette le, ha aludni tért. ... Apró lánykorára ha gondolt, nem emlékezett egyébre, mint az örökkön való szegénységre. Világosan emlékezett arra, hogy soha, de soha sem tudott kedve szerint jóllakni. ... Mint rettenetes emlékek meredeztek ki ebből a korból a hurcolkodások emlékei. Néha úgy látta, hogy mindig és állandóan hurcolkodtak. Mintha egyebet sem tettek volna soha. Mosókonyhában kellett hálnia, és az ablakpárkányon mindenféle hideg húsokat evett papirosról. Közben a nagyanyja siránkozott a háta mögött, és öklét emelgette” (A. 147–8).

Ami a tartalmat illeti: ezt bizony a Nyomor Bródyja vagy akár Tolnai Lajos is írhatta volna! S a mondat szerkesztés és a szövegalkotás is radikális pályafordulatról, az előző időszak stíluseszményével, a „szép” és „hangulatos” írásmóddal való szakításról tanúskodik. Puritán és gyakorlatias stílus ez, mely szinte láthatatlanná igyekszik válni, nehogy a tények és az olvasó közé tolkodjék. Dísztelenségével és pontosságával „az écriture zéró foka” felé közelít. Figyelemreméltó állomás ez Krúdy pályáján, mely NEM ezen az úton haladt tovább. De talán szükség volt az eszköztelenségnek erre a kitérőjére, hogy a „szép” stílus tisztultabb formában, magasabb szinten térhessen majd vissza, valamikor a tízes évek elején.

Addig azonban még hátra van egy hosszú, csaknem egy évtizedes átmeneti korszak: a Mikszáth-hatás periódusa. Akárcsak Móricznak, Krúdynak is meg kellett vívnia a maga „szabadságharcát” a nagy íróelőddelel. Ez a harc — az utánzástól a kritikai elsajátításon át a meghaladásig — végső soron megtermékenyítette írásművészetét, ha késleltette is az önálló hang és stílus kiforrását. Mikszáthot azonban nem lehetett csak úgy egyszerűen megkerülni: különösen nem egy olyan származású és olyan környezetből induló írónak, mint amilyen a fiatal Krúdy volt, aki személyes élményként hozta magával szülőföldjéről a „hanyatló dzsentrí” egész problematikáját. A tehertétel valójában nem is a téma, hanem a Mikszáth nyomán szinte mechanikusan hozzárendelődött ábrázolásbeli konvenció: az anekdotázás volt. Az anekdotának mint kompozíciós elvnek, keretnek az uralmát jól mutatja ez a szövegrészlet, melyet egy 1902-ből való Krúdy-novellának, A kaftán-nak bevezetéséből veszünk:

„A sárga Bodolay arról volt nevezetes a vármegyénkben, hogy Törökországából kaftánt hozott haza... A vidéken nem sok kell ahhoz, hogy valakiből nevezetes ember váljék. A sánta Szurmákot például azért fogják emlegetni még unokáink is, mert Andris főispán installációjakor egy álló hétig muzsikáltatta a fülébe azt a nótát, hogy »Nincs cserepes tanyám...«. Ha idegen tévedt a kaszinóba, el nem kerülhetett, hogy oldalba ne lökdössék annak a tisztos, hófehér szakállú öregúrnak a láttára, aki az egyetlen német újságot reggeltől napestig a sarokban olvasta: »Ez az a Homonnai, aki felmászott a bécsi István-toronyra, és kitűzte a lobogót a császár neve napján!« ... Mikor sok esztendő múltán meghalt a híres Homonnai, minden vagyonát egy bécsi szerzetesháznak hagyományozta. Az osztályos atyafiak akkor elhíresztelték, hogy az öreg Homonnai egy árva kukkot sem tudott más nyelven, mint magyarul. De hát a hírneve az István-toronyhoz fűzte. S így lett híressége miatt hazaáruló az öreg Homonnaiból» (FG. 260).

A jellemzést pótló anekdota a szereplők azonosíthatóságának, sőt létezésének egyetlen garanciájává válik itt: a hősök mintegy azonosulnak az anekdotájukkal, „a sárga Bodolay” a kaftánnal, „a sánta Szurmák” a muzsikáltatással, „az öreg Homonnai” a bécsi István-torony megmászásával. Mindenkinek megvan a maga anekdotája, amelyre ugyanolyan féltő gonddal vigyáz, mint az almáriumban porosodó nemesi kutyabőrre. Homonnai az egész életformáját az anekdotájához igazítja (német újságot olvas, pedig nem is tud németül), mert az anekdota — az identitás egyetlen biztosítéka — fontosabb, mint maga az élet. Aki elveszíti az anekdotáját, elveszti életét is: meghal, mint Zathureczky, amikor megtudja, hogy egy életen át jogosulatlanul tartott igényt a lengyel koronára, vagy legalábbis összeomlik, mint Bodolay György, amikor kitudódik, hogy a híres-nevezetes kaftán nincsen meg, sőt talán nem is létezett soha. Csak nagyritkán találunk példát a kényszerképzetből való gyógyulásra, mint Az ősök című novellában, melynek főszereplője, Zahorai Pál az egész életét az ősei portréinak összegyűjtésére és nézegetésére fecséreli el, de amikor szemébe vágják az igazságot, hogy a portrék vadidegen embereket ábrázolnak, s Zahorai nagyapja még hajdú volt a vármegyénél, az öreg áldszentri a padlásra számúzi a képeket, s mániájának megszűntével szinte meg is fiatalodik: „A hóbert kiröppent a fejéből, és sohasem gondolt az őseire többé.” Ez azonban inkább csak ritka kivétel. A fiatal Krúdy dzsentrinovelláit a sötét felhangok, a mély kiábrándultság különböztetik meg az elődöknek, többek között éppen Mikszáthnak hasonló tárgyú írásaitól. A stílusuk is meglehetősen kopár, tárgyilagos ezeknek az elbeszéléseknek (ennyiben folytatói Az aranybánya típusú művek hangvételének). Különbőség viszont, hogy sok helyütt az élőbeszéd imitálására, a fehér asztal melletti kvaterkázás hangulatának érzékeltetésére törekszik az író.

Az újabb pályafordulat előjeleként a kilencszázas évek második felében egyre gyakrabban jelenik meg Krúdy novelláiban az az önéletrajzi vonatkozásokkal átszőtt, de ugyanakkor a középkort is idéző podolini milió, amelyet már a mikszáthos korszak legelején is felhasznált A podolini kísértet-ben. Ott azonban Podolin még csak díszlet volt, s a megírás módja is a Jókai-Mikszáth-féle romantikus recept szerint alakult. A későbbi podolini tárgyú elbeszélésekben tájhangulat és történelem sajátos egységbe olvad, metaforikus jelentésre tesz szert, s a „megállított idő” fikciójának keretévé válik:

„Podolinban, ahol gyerekeskedtem, lakott egy vén, hóbortos istentagadó, bizonyos Kaveczy Mátyás. A háza a piactéren állott, s éppen olyan volt, mint akár a szenátoroké vagy a polgármesteré. Mert a házak Podolinban mind egyformák. Csupa keskeny, sovány, emeletes házak, amelyeknek néha az emeletéről az utcára lehet lépni. Mintha még mindig középkori város volna, és esténként a havas piactéren mikor keresztülsiettem, az ódon, kivilágított ablakú városháza regényesen rajzolódott a piac sötét hátterébe: talán éppen Zsigmond király követei alkudoznak odabenn a tizenhárom szepesi város zálogba adásán? (Pedig a késmárki táncmester tanította ott táncre a fiatalságot.) A kis girbegörbe utcák fordulónál minduntalan vártam, hogy elibém toppan egy fegyvertől zörgő, középkori vitéz. A Poprád partján a vén, várszerű kolostor tornyában mélabúsan kongatta el az óra a kilencet, a hegyi úton tüzes lovak ragadtak tova egy szánkót: Kaveczy uram jött haza valahonnan mulatságból, dáridóból! (A hóbortos Kaveczy, FG. II, 368).

Ebben a Krúdy megálmodta Podolinban, amely később jó pár Szindbád-novellának és Az útítárs-nak lesz a színtere, „Valami olyan időt mutatnak az órák, amilyen idő talán soha sincs” (SZ. 64): a történelem objektív ideje az emlékezés és a képzettársítások szubjektív, „időtlen idejébe” csúszott át. „Mintha még mindig középkori város volna” — írja Krúdy, és ezzel elindít egy olyan asszociációs sort, melynek végpontján szükségképpen elmosódik a határ múlt és jelen, tény és hangulat, realitás és álom között. Valahol itt halljuk meg először az igazi Krúdy-hangot, kicsit még mutálva, de máris félreismerhetetlenül. Az érett Krúdyra vall az az arányérzék is, mely a már épp túlsorduló nosztalgiát azon nyomban iróniával ellenpontozza: „talán éppen Zsigmond király követei alkudoznak odabenn a tizenhárom szepesi város zálogba adásán? (Pedig a késmárki táncmester tanította ott táncre a fiatalságot.)” Ez a tánciskola-kép már az első Szindbád-história légkörét előlegezi. S némelyik középkori tárgyú elbeszélésben már felbukkannak azok a marcona zsoldosfigurák is, akikben Barta András — joggal — a Krúdy-alteregők előzményét sejtí (1968: 686, 688).

A „készülődés” periódusát tematikusan is, stilárisan is a Régi szélkakasok között című kisregény (1909) zárja le. Ebben a műben az érett Krúdynak már csaknem valamennyi motivikus és nyelvi leleménye megfigyelhető (embriónális fokon, kiforratlanul persze); már csak a tipikus hős, az „utazó” várát magára. Jellegzetesen krúdys viszont a hangütés, az első néhány mondat:

„Az olvasót a regény elején köszöntik a régi szélkakasok, amelyek két ódon budai ház ormán körülbelül kétszáz esztendő óta mutatják a szelek irányát. Nem mindennapi szélkakasok voltak ők. E cifra madarakat hajdanában rézből verték ki — amikor még elég réz volt Budán —, és a kakasok hűségesen megmaradtak állomáshelyeiken, bár alattuk, a tető alatt, sok-sok mindenféle dolog történt kétszáz esztendő alatt. Új lakók jöttek, régiek eltávoztak. Egyszer lakodalmas muzsika zengett, máskor halotti torra csendültek össze a kelyhek. ... A szélkakasok, ha a magas tetőről néha-néha lepillantottak az udvarba, fehér fejű öregurakat láttak ott a fekete hajúk helyén. Vagy talán éppen a fehér hajúak mentek el, hogy másoknak adjanak helyet. Az egyik házat az »Arany kalapács« háznak hívták, mert hajdanában fűszeres volt benne, az »Arany kalapács«-hoz címezve. De hová lett már az a bolt, hová a bolt gazdája és vevői? Csak a név maradt meg. A másik háznak a neve »Vadember« volt. Korcsma volt itt a »Vadember«-hez címezve, de a vendégek már mind a temetőn nyugosznak, s az egykori borospincében az üres hordók között csupán a patkányok szaladgálnak. Az enyészet lakik itt; az a csendes elmúlás, ahogy a régi Buda lassan meghal. Az utca még hegynek görbül, és zárt erkélyek, ólomkarikás ablakok bámulnak azokra, akik a szűk utcácskán végigballagnak, de az utca végéről már idáig hallatszik a villamos csengetése” (RSZK. 29–30).

Számos párhuzam kínálkozik a későbbi művekkel: a lakodalmas muzsika és a halotti tor kontrasztja az Asszonyágok díja előhangját juttatja eszünkbe: „A lakodalmi tánc pirosarcú forgatagából elmegyünk és temetőkocsira ülünk, hogy meglátogassuk azokat, akik többé már nem táncolnak semmiféle lakodalomban”; a nemzedékek egymásra kopírozódó folytonosságának, állandóságának gondolata az N. N.-ben teljesedik majd ki. Ám ezeken a némiképp esetleges egybeeséseken túl megjelenik itt az életműnek egyik „vezérmotívuma”: múlt és jelen szembesülése is. Az időből való kiszorultság, a rezervátum-lét tüneteit a rá oly jellemző iróniával veszi tudomásul Krúdy. Iróniával, de minő fájdalmas irónia ez! Krúdy egy kicsit annak az öreg pesti háziúrnak a szemével nézi a körülötte hirtelen megváltozott világot, aki inkább vele pusztult a lebontásra ítélt házával, mintsem hogy kiköltözzék belőle (Az aranybánya).

A „készülődés” időszakát a Szindbád-alterego megteremtése zárja le. „Szindbád születésével” (vö. Szauder 1960) Krúdy az előkészületek periódusából a megvalósítás szakaszába lép át: megkezdődik első érett írói korszaka. A korai Szindbád-novellákban még eleven az ezeregyéjszakai fikció. A „negyedik út” leírása például még így kezdődik: „Szindbád, a hajós, midőn közeledni érezte halálát, elhatározta, hogy még egy utolsó utazásra indul, mielőtt elhagyná a sztambuli bazárt, ahol egy régi szőnyegen üldögélve, pipáját szívogatta.” Ám ekkor elhangzik a varázsszó: *eszébe jutott*, s ettől kezdve a történet már nem a keleti mesevilág hagyományai, hanem az emlékezés szubjektív logikája szerint alakul:

„Eszébe jutott fiatal korából egy város — völgyben és piros háztetőkkel, ahol a barna híd ódon ívei alatt színes kavicsok felett vágat egy tiszta kis folyó, és Szindbád a híd kőpárkánya mellől álmódzva nézte a messziségben alvó kék erdőket... Ide kíváncszott még egyszer Szindbád, mielőtt utolsó pipáját kiszívta volna a régi szőnyegen; a kék erdőket látni a messziségben és a híd lusta ívei alatt serényen utazgató folyót. Egy köszent áll valahol a hidon, látni lehet onnan a kis cukrászboltot dohányszínű függönyeivel, ... ahol Szindbád egykor sarkantyúját pengette, és a háromlábú biliárdasztal felett dákójára támaszkodva, kecsesen, könnyedén és ábrándosan álldogált, mert a cukrászénak barna szeme volt, barna haja volt. Sárga borítékos regényt olvasott a kassza mellett, és midőn a tekegolyók futkározásukban megcsörrentek a zöld posztón, álmódzva, szórakozottan felpillantott a cukrászné a regényből. Ezért állott Szindbád dákójára támaszkodva minden délután a biliárd felett, és dús, puha haját titkon megigazította a kassza tükrében” (A hidon, SZ. 63).

Nincs szándékomban bővebben elemezni Krúdynak ezt az egyik leghíresebb novelláját (megtette ezt már — kitűnően — Kovalovszky Miklós [1965], Harsányi Zoltán [1969: 119–30] és Rónay György [1974]), mindössze az igeidők rendkívül tudatos használatára szeretném felhívni a figyelmet. A folyó és a híd (a köszenttel) mintegy kívül áll az időn, nincs alávetve az elmúlás hatalmának: ezt jelzi a „megörökítő”, „időtlen” jelen idő (*vágat*, *áll*). Ehhez viszonyítva múlt idejűek Szindbád ifjúkori emlékei (*nézte*, *pengette*, *álldogált*), de aztán az emlékezésben és a múlt újraélésében, „megismétlésében” leomlik a válaszfal ifjúság és öregség, közel és távol, múlt és jelen között: az ellentétes pólusok összeszikkasztása révén nem annyira a kontraszt, mint inkább egy megszakítatlan és megszakíthatatlan konstans életfolyamat élménye erősödik fel az olvasóban.

A tízes évek közepe tájt ez az „érett stílus” válságba jut. Jól mutatja ezt a nyelvi megformálás „manierizálódása”, mely azzal fenyeget, hogy az egykori friss lelemény öncélú dekorativitásba fullad. A megtorpanás szemléltetésére hadd idézzünk egy rövid részletet az 1915-ből való *A kalandos öregúr* című novellából:

„Ah, hová lett szívünkéből a láthatatlan kis hegedűs, aki fáradhatatlanul vont a maga nótáját?... Valahol elvesztettük őt, mint farsangi dáridóról hazafelé kocogó vén kontraszt elhagyja hangszerét a hajnali ködben. ... Az asszonyi álom, a hazugság, a bűbáj, a kacérság színes lepkéje felé boldogan emeltük homlokunkat. Ide szállj, szép pillangó, a szememre, az eszemre, a lelkemre, az emlékezetemre... Jöjj asszonyhazugság, drága tünemény, aranyat vérző nap-szállati felhő, kábult zeneszáma amorettes muzsikáló órának, sárga selyemfüggönyökön átszűrődő hajnalcsillag sugára, boldogan epedett öngyilkos halál és virággal beültetett, női könnyel öntözött, regényes, magányos sírhalom az erdőszélen... Jöjj, élet-tudatlanság, vak boldogság és mélyen szunnyadó lelkiismeret: bűnös szerelem. A lepke zizegve leereszkedett, mialatt a kis hegedűst a sarokból elemelte valaki” (ASZN. 71–2).

Modorosan túlírt, édeskés, „szép” stílus ez: még szimbolizmusát (a láthatatlan kis *hegedűs* — az asszonyi álom színes *lepkéje*) is avíttnak érezzük egy picit. Persze azért itt is érvényesül „a stílus öniróniája”, hisz nem direkt írói közlésről van szó, hanem beszéltetésről: Szerelmes Iván, az életből kikopott, divatjamúlt gavallér monológjáról a Császár-fürdő udvarának sárguló platánjai alatt. (Az *Iván* keresztnév feltehetően a turgenyevi ihletésű „oroszoságra” utal, vö. Orosz írók, MÉ. 80–3, továbbá Diószegi A. 1961.) E stílusos modorosság jeleit az Aranykéz utcai szép napok című elbeszélőkötetten kívül fellelhetjük (sőt fokozott mértékben lelhetjük fel) a Püder novelláskötetben és a Pesti nőrabló-ban is. Felbukkannak azonban az alkotói válság tudatosulásának, az írói elégedetlenségnek a dokumentumai is, melyek közül épp az Aranykéz utcai szép napok előhangja a legfontosabb. Krúdy tehát nagyon is tisztában volt az addigi teljesítmény elégtelenségével. Ezért is volt képes túllépni rajta.

1918 körül az alkotói válság feszültsége egy emóciókkal és képekkel túltelített „lángoló stílus”-ban robban ki. A későgótikus „style flamboyant” viharzó szenvedélyességét–szertelenségét idéző nyelvi formát, mely legtisztábban a Napraforgó-ban, az Asszonyságok díjában és a Mit látott Vak Béla szerelemben és bánatban című regénytöredékben nyilvánul meg, Barta András (1961: 724) a dekadencia fogalmával rokonítja. Pedig nem lehetetlen, hogy e stílusos tobzódás az ekkori Krúdynál épp egy sajátos REALIZMUS szolgálatában áll! Az Aranykéz utcai szép napok előszavában azt írta ugyan, hogy „a régiek voltak az igazi írók, akik ... Félrefordították a fejüket az élet kellemetlenségeitől” (ASZN. 6), de írói gyakorlatában szerencsére nem tartotta magát ehhez a recepthoz, hanem — éppen ellenkezőleg — arra törekedett, hogy minél pontosabb, s ha kell: kegyetlenebb láttelepet készítsen az emberi lélekről. A „pesti regények” Krúdyja igencsak nem fordítja el a fejét az élet sötétebb oldalától, sőt Le Sage sánta ördögének kaján kíváncsiságával néz be a háztető alá, hogy kilesse, „hogyan élnek polgártársai Pesten” (AD. 10). Ám ezt a néha valóban a dekadenciával kacérkodó „ördögi realizmust” az emberszeretet, a megértés és a részvétel felhangjai ellenpontozzák. Szép példája ennek a „dialektikus” látásmódnak az Asszonyságok díjnak az a részlete, melyben egy hullaszállító kocsis bakjáról nézve írja le a pesti nyári este hangulatát (uo. 60–4). Talán itt figyelhető meg legklasszikusabb formájában Krúdy valóságsszemléletének az a különleges, irizáló sokrétűsége, mely az élet nagyszerűségét és tragikumát egyszerre, egyenlő intenzitással képes megéreztetni. Az Üllői úton végigdöcögő baljós járműről nemcsak az estebe hajló város sürgés-forgásának plein air színekkel felvázolt bővérű rajza tárul elénk, hanem ennek a mohó életvágytól, valamely elementáris cselekvéskényszertől üzött nyüzsgésnek a talmi, hazug, szennyes és tragikomikus volta, büntől és izzadságtól büzlő halálraitéltsége is, mely ezt a harsány

színekben fürdő pompás életképet egy kissé a látszatvilág haláltáncává stilizálja, anélkül, hogy megfosztaná minden vonzó édességétől, langyos, buja illatától — egyszerűen anélkül, hogy a bűnös, szennyes és nagyszerű Élet totális intenzitású körképét „látszat” és „valóság”, „felszín” és „lényeg” hamis antinómiáira egyszerűsítene le.

A húszas évek első felében bizonyos fokú „lebiggadás”, sőt klasszicizálódás tapasztalható Krúdy stílusában. A „lángoló stílus” formai tobzódását egyfajta kiegyensúlyozottság, mértéktartás, visszafogottság váltja fel. Ennek a „klasszicizálódott” Krúdy-nyelvnek a Hét Bagoly (1922) az első csúcsteljesítménye, de már a négy évvel korábbi Az útitárs-ban, e pompás kisregényben is felfigyelhetünk a stílusváltás első jeleire. Ebben a műben a képgazdagság szilárd kompozícióval, a nyelvi ékítés fegyverzettséggel párosul: mindvégig érezhető a stílusbravúrok átfunkcionáltsága. Tartalomnak és formának ez az egymást gerjesztő egyensúlya különösen a LEÍRÁSOKBAN valósul meg tökéletesen. Már a Napraforgó-ban is voltak emlékezetes tájleírások, Az útitárs-ban azonban a történet szerkezeti keretét és alaphangját is a leírás, az éjszakai vonatút képe adja meg.

Az éjszakai vonat motívuma, amely már Tolsztoj Kreutzer-szonátájában vagy később Kawalerowicz filmjében is az emberi sorsok kitarulkozásának az alkalmát kínálja, régebben is foglalkoztatta Krúdyt. Úti napló című tárcájának bevezetése csaknem szóról szóra, de legalábbis képről képre megegyezik a három évvel utóbbi Az útitárs megfelelő helyével:

„Éjjel — alvó, panoráma-képű, holdas, népmese-szomorúságú magyar falvak mentén mendegélt a vonat; álmos, halottas-kocsi mögött bölongató vasutasok lépkedtek el az állomások előtt, mint a néma, utcai járókelők a színpad hátterében; a városkák neveit úgy kiáltotta a vonat elején a kondoktor, mint félálomban halljuk az imént leejtett regénykönyv végső szavait, — a reménytelen boldogtalanság teregette a megholt menyasszonyok csalán-ingét a rétekre, — az erdőben a bűvös vadász kopói hangtalan ugatással űzik a szarvasgímet, egy nagy tó fehérlik balról, mint a másvilág és a parton a vízbefulladtak lelkei kis fekete szárcsák, alvó vadkacsák módjára a szárnyuk alá dugják fejüket, ... — és ekkor, az éjjeli vonaton, melázó szüneteket tartva beszélgettünk az elmúlt nyárról, szerelemről” stb. (P 1915. 96–7).

Anélkül persze, hogy ismerte volna T. S. Eliot nevezetes elméletét az objektív korrelatíváról, Krúdy a leírásaiban mindvégig következetesen törekedett a pszichikai–fizikai korrelációk megéreztetésére. Az ő tájai „lelki tájak” is (vö. Rónay Gy. 1971: 139), amelyek a külsőt belsővé, s a belsőt külsővé teszik. Az objektív valóság egy lelkiállapot rajzává szublimálódik nála, miközben a lélek rezdülései egy valóságos táj élményében tárgyiasulnak:

„Mintha az idevaló emberek éppen úgy élnék a nyarat és az őszt, mint a természet: belsejünkben virítanak és lélekben elhervadnak, sárga nyírfa-level lesz az egész vármegye, tiszai kiöntések fölött állongó novemberi köd telepedik az elmékre, a szívekben visszhangzik a szél, amely a régi temetők harasztját zörgeti.

Ilyenkor is szeretem, mert ázsiai eredetünk, napkeletről jött, változékony kedvünk, búskomor magyar szomorúságunk tükröződött a holt vizekben és az emberi szemekben” (Nyírség, P 1916. 97).

A stiláris egyszerűsödés tendenciája a húszas évek második felében is folytatódik. A kései művek stílusát — különösen az ún. „gyomornovellákét” meg a Boldogult úrfikoromban című regényét — a szinte már puritánnak mondható dísztelenség jellemzi. Az író csak a legfontosabb tényeket, adatokat, eseményeket közli, az atmoszférateremtést nem a nyelvi ékítményekre, hanem a kompozíció logikájára és a lélektani motivációra bízta.

Vegyük szemügyre pl. a két híres ikernovellának, A hírlapíró és a halálnak, ill. az Utolsó szivar az Arabs Szürkénél címűnek az első néhány mondatát. Mind a két elbeszélés a még Osvát Ernő szerkesztette Nyugatban látott napvilágot. Ugyanazt a történetet: egy éhenkórász hírlapíró és egy szolgáltatón kívüli huszárezredes egyenlőtlen esélyű, de meglepő eredménnyel végződő párbaját dolgozzák fel. Az előbbi, az 1927-ben keletkezett Utolsó szivar... az ezredes szempontjából írja le a kritikus nap eseményeit:

„Az ezredesnek aznap agyon kellett löni egy embert, a Kaszinó megbízatásából, miután a velszi herceg látogatásáról elnevezett Angol-szobában így döntöttek az urak.

A párbaajt délután tartják meg a kaszárnnyában, annak az embernek, aki a Kaszinót megsértette, nem szabad élve eljönni a hely színéről. Az ezredes vállat vont. Jó, hát majd belelövök az újságíróba — mondta egykedvűen” (USZ. 286).

Az utóbbinak a hírlapíró, Széplaki Titusz áll a középpontjában. Ez így kezdődik:

„Széplaki Titusz hírlapírót halálra ítélte a Kaszinó igazgatósága abban a szobában, ahol a kaszinótagok a bizalmas konferenciákat, becsületbíróságukat, párbaajtörvényéseiket szokták tartani...

Széplaki sértő cikket írt lapjában a Kaszinóról: ezért kellett meghalnia. A Kaszinó tagjai közül az ítélet végrehajtására kijelölte P. E. G. szolgáltatón kívüli huszárezredesét, akit Magyarország legjobb céllövőjének ismernek. Ezzel a hírlapíró sorsa elintéztetett. Nyugodtan elajándékozhatta már életében földi javait, ha ugyan rendelkezett ilyesmikkel, többé nem leend szüksége rájuk” (uo. 254).

Mindkét szövegrészletben szembetűnő, mennyire takarékoskodik Krúdy a nyelv hatáskeltő eszközeivel. Még a leírásokban sem „emeli fel” a hangját.

Az Isten veletek, ti boldog Vendelinek! (1926) novemberi tája semmivel sem kopárabb, szürkébb, mint a nyelvi forma, amely megidézi:

„Ködös novemberi nap volt Pesten, egyike azoknak a komor napoknak, amikor a hó nem tud leesni, pedig akkor mindjárt jobb volna, gondolják magukban a fenyegető égboltozat alatt járó emberek. Mi volna mindjárt »jobb«? Ezt ők maguk sem tudják. Talán a kocsisok a körutakon nem gondolnák többé, hogy ők Londonban vannak, előkelően és gyorsan kell hajtaniok, hogy majdnem eltapossák az ügyetlen járókelőket. Inkább gondolnák magukban, hogy ők csak egyszerű falusi kocsisok (aminthogy azok is Privát úr szerint), és a késő őszi időben trágyát fuvaroznak a nedves szántóföldekre, a kertek alatt, ahol legfeljebb a madárijesztőket lehet elgázolni” (uo. 27–8).

Még néhány évvel azelőtt is szinte elképzelhetetlen volt, hogy egy leírásban ne sorjázzanak a nyelvi képek. S most alig találni belőlük néhányat (a fenti idézetből is legfeljebb a *fenyegető égboltozat* jelzőjét említhetjük, bár ez a megszemélyesítés sem tekinthető eredeti költői képnek). Az 1926 utáni, egyre visszafogottabbá váló Krúdy-stílusból fokozatosan kiszorulnak a szóképek és a hasonlatok. (E tendenciát jól szemlélteti a teljes metaforák számának alakulása négy regényben 1913 és 1929 között; az adatokat és értelmezésüket l. Kemény 1977: 194–9.)

1929 után jobbára fantasztikus-kísérteties, a delírium rémképeivel viaskodó írások kerülnek ki Krúdy műhelyéből. Két kisregény (a Zöld Ász és a Purgatórium) meg néhány novella, például a Szegény lánynak nem szabad hazudni és az Egy régi fogadó és vendége (mindkettő 1930-ból) tartozik ide. Ezeknek a műveknek a vibráló modernségét, néha már-már Franz Kafkát idéző világát mindaddig nemigen méltatta figyelemre a Krúdy-kutatás. Stílárisan azonban nem hoznak számottevő újdonságot: különlegességük nem nyelvhasználatukban, hanem valóságsszemléletükben rejlik.

Az utolsó három évben, 1931–33 körül a régi témák és stílusjegyek vissza-visszatérésének vagyunk tanúi. A búcsú derűje ömlik-e el Krúdynak ezeken az utolsó lapjain, mint Szauder József vélte (1965: 555), vagy csupán a fáradt önméltalgetés hozza vissza, gyengébb kiadásban, a régi stíluskor-szakok ízeit — talán nem is fontos. Hisz még a pálya legvégén is elbűvöl bennünket egy utolsó fellobbanás, a már posztumusz műként megjelent Rezeda Kázmér szép élete (1933).

S már itt vagyunk a végső, legfájdalmasabb stációnál, amikor bekövetkezik a STÍLUS FELBOMLÁSA. A stílusé, amelynek szakadatlan fejlődését csaknem négy évtizedes úton kísérhettük végig, s amely a Hónaposretek kalandjai című novellában (?) úgyszólván a szemünk láttára esik szét alkotó-elemeire. Ebben a rövidke Szindbád-történetben, Krúdynak utolsó még életében napvilágot látott írásában (Színházi Élet, 1933. április 23.) az oly sokszor megcsodált stílus valósággal romokban hever. Figyeljük csak, milyen dadogásba fullad ez a gyönyörű zene:

„Ámde, ha pici, piros, az *életörömtől* dagadozó *életörömök* vidám, kistermetű emberek *életkedvéhez* hasonlatos boldogságával fogyasztjuk a tavasz első hónapjaiban szokásos piros retket ... akkor észrevehetjük, hogy *életkedvünk* éppen úgy beköszöntött, mint a megnevezhetetlen, gyönyörű tavasz. ...

... annak a gömbölyded, hosszúbauszú, különös ízű jövevénynek, amelyen a »hónaposretkek« (amely egyesíti magában az *élet minden ropogós, piros színnel, frissen, gyönyörűen ígérkező élvezetét beköszöntő tavaszkor*, amikor a fekete föld alól oly tündökölve jön elő, mint az új élet), annak a meglepő jövevénynek — a »hónaposretkeknek« más célja is van a feltűnése kívül” (USZ. II, 513; kiemelések tőlem K. G.).

Mily kirívó az ellentmondás a téma üdesége, vidámsága és a hang megmegbicsakló bizonytalansága, görcsös erőlködése, helyenként teljes értelmetlenségbe vesző zavarossága között! Gyanakodhatnánk szövegromlásra is, de nem hinném, hogy erről volna szó. Hiszen ha igaz az, hogy a stílus maga az ember, a stílus halála az ember halálát jelenti. Ha meghal a stílus, az embernek is meg kell halnia. S valóban: Krúdy alig három héttel élte túl a stílusát.

2. A vörös postakocsi-tól a „pesti” regényekig

Közismert irodalomtörténeti tény, hogy Krúdy — két regénnyel, hat kisregénnyel és körülbelül ezerkétszáz elbeszéléssel a háta mögött — a Szindbád-novellákban talált rá az igazi hangjára, a kísérletezésnek mintegy másfél évtizedes bűvópatak-korszaka után. Ekkorra érett be sajátos zeneiségű, jellegzetesen dekoratív prózastílusa, és ekkor fedezte fel a stílushoz a témát: Szindbádot; a mesebeli hajóst és az ő különös utazásait a szerelemmel teljes ifjúság elsüllyedt emlékbírodalmába. A fiatal Krúdy érett korszaka tehát 1911-től, az első Szindbád-kötet (Szindbád ifjúsága, A Nyugat kiadása) megjelenésétől számítható; az igazi nagy közönségsikert azonban A vörös postakocsi hozta meg, melyet Kiss József patinás folyóirata, A Hét közölt tizenöt folytatásban 1913. január 12-től április 20-ig (vö. Gedényi 1978: 26, 81). A munka rövidesen könyv alakban is napvilágot látott: az első kiadást — alig egy éven belül — további kettő követte (uo.).

A vörös postakocsi Krúdy első igazán jelentős regénye, modern időszemléletének, valóságábrázolásának első maradandó érvényességű megnyilatkozása. Krúdy eredeti írói szándéka — mint azt a mű bevezetésében, a Kiss József szerkesztőhöz címzett „nyílt levél”-ben is kifejti — a kortárs irodalom és kritika által régóta sürgetett „pesti regény” megírása volt. A „pesti vásárt” akarta ábrázolni, „harag és részrehajlás nélkül”, „amint valaki az ablakon át nézi a dolgokat” (VP. 9). Kiábrándultan, nem is titkolt iróniával beszél a múlt századias-szentimentális, „eszményítő” írásmódról, nem egy

vonatkozásban saját korábbi műveiről is: „Eddigi írói pályafutásom alatt kiadóim közvetlenül vagy közvetve mindig tudósítottak a maguk vagy közönségük gusztusáról, szerették, ha a nők álarcban jártak és a férfiak frakkban, óhajtották, hogy bizonyos mértékben respektáljam a városi és falusi közönséget, csupa becsületes megtalálót kutassak föl regényhősnek, és középkori lakat nélkül pompázó regényhősnőket, akikért nemcsak az író, de az olvasó is tűzbe tehesse a kezét. Lehetséges, hogy ez volna az irodalom célja?” (uo. 11). A nemleges választ nem mondja ugyan ki, de ahogy felteszi a kérdést, abban benne van a felelet — mely egy Móricz-fajta íróé is lehetne. Ám a gondolatmenet folytatása már jellegzetesen egyéni szemléletmódról tanúskodik, és további, differenciáltabb elemzésre készítet: „Még egyszer köszönetet mondok szerkesztő úrnak, hogy regényhőseim és hősnőim megválasztásához szabadságot adott, és a történelemben sem kívánja azt a bizonyos valószínűséget, amelyre az írók a közönséget szoktatták. Lehetséges, hogy gyermekes haragom, amellyel most a játékszerű elővett bábukat sorban bontogatom, a regény megírásakor enyhül, céltalannak és kényelmetlennek látok majd bizonyos dolgokat megírni, amelyekről mindenki tud, de róla senki sem beszél” (uo.). Krúdy tehát elhatárolja magát a régi típusú, eszményítő ábrázolásmód idillikus szemléletétől, de nem vállalkozik bábjátékos-figuráinak élveboncolására sem, ahogy azt egykori író-példaképe, Thackeray tette a hiúság vásárában. A vörös postakocsi szerzője „tegnapi ifjúságának boszorkányos muzsikájú dalát” dalolja el (Ady Endre jellemezte így a regényt a Nyugatba írt recenziójában [1913]). Formája a személyes vallomás, hangneme a borongós, pasztellszínekkel festő álomszerűség, melyből csakugyan hiányzik „az a bizonyos valószínűség, amelyre az írók a közönséget szoktatták”. Jól látta Ady: „Ez még mindig nem Budapest regénye, ez a könnyes, drága, gyönyörű könyv sem az.” Krúdy végső soron szembehelyezkedik ugyan az idillel (l. A pillanatnyi elmezavar című fejezetet), de nem a realizmus, a „pesti regény”, „a bábuk felboncolása” érdekében, sőt egy magasabb szinten, sajátos világlátásának keretei között lényegében újrakomponálja ezt a megtagadott idillt. Ahogy a nyírségi dzsentrikúriák azilumvilágát rajzoló korai novellák ironikusan bíráló hangnemét az elvágyódás motívumai enyhítették, annak a jellegzetesen ambivalens írói szemléletmódnak megfelelően, mellyel Mikszáth, Kaffka, Török Gyula, sőt Móricz dzsentriábrázolásában is találkozunk, A vörös postakocsi kettős önarcképe (Alvinczi és Rezeda) is az ironikus és a nosztalgikus ábrázolásmód küzdelméről árulkodik. Az ekkori Krúdynál a morális indítékú társadalombírálat élességét még sokszor tompítja valaminő búcsúzkodó érzelmesség. Álomszerűen lebegővé oldódnak így a „pesti vásár”-nak kezdetben oly biztos kézzel meghúzott kontúrjai. Végeredményben álomvilág ez, „a tegnapok ködlovagjai”-val benépesülő, amely már-már csak öbenne él: innen egyfelől az emlékezés vizein hajózó, tér és

idő síkjait egybemosó tűnékenysége; másfelől hőseinek önarckép jellege, lírai alakmásainak szubjektivitása.

Krúdy A vörös postakocsi-ban egy többé-kevésbé idealizált múltba menekül, melyet tudatosan szépít meg: gondoljunk Mme Louise, a hervadó kurtizán meleg színekkel ábrázolt alakjára vagy Rókási bácsira és hitvesére, az egykori találkahely-tulajdonosokra, akik mint Philemon és Baucis üldögélnek a kertvendéglő asztalánál a tavaszi napsütésben. A „fecsegő felszín” lírája ebben a regényben még csaknem teljesen elfedi a mélyet, a valóságos élet valóságos viszonylatai háttérbe szorulnak. Úgy tűnik, mintha Pest egész lakossága táncosnőkből, hírlapírókból, zsokékból, konfliktuskocsisokból, kucséberekből, örömlányokból állana. Már Ady észrevette: „A vörös kocsi» [így!] nemcsak a tegnapiak, a pestbudai bizarrságnak s az emlékezésnek szimbóluma, de a Krúdy-regény — ha ugyan regény — nagy társadalomtalanságáé.” A Krúdy-regények „nagy társadalomtalanságát” — vagyis azt, hogy szereplőik a társadalmon kívül vagy annak perifériáján mozognak — az életmű néhány bírálója (például Örkény István 1948: 115) gyöngeségnek érzi, olyan hiánynak, mely lehetetlenné teszi a „nagy realista regény” megszületését. Tény, hogy Krúdy legtöbb regényalakjának nincs a szó szoros értelmében vett „foglalkozása” (Alvinczi, a Zöldvári grófnők, Krónprincék stb.), amelyiknek van, azt sem látjuk soha munka közben. Rezeda Kázmérről tudjuk ugyan, hogy újságíró, de ez a körülmény a továbbiakban szinte lényegtelennek bizonyul; bemutatkozásakor ő maga mesél debreceni újdondász-éveiről, meg arról, hogy most A lámpás című hetilap szerkesztője — ám a szerkesztőségnek még környékét is messze elkerüli; költő, de soha nem ír verset (igaz, hogy egész életformája: líra); egyetlen művével ismerkedünk meg: az öngyilkossági kísérlete előtt írt búcsúlevéllel. A két színésznőnek nincsen szerződése: a cselekmény azzal indul, hogy — munkát keresve — Pestre jönnek, és azzal végződik, hogy Klára visszamegy egy vidéki társulathoz. Ami e kettő között történik: séták, álmodozások, kirándulások, vacsorák, reménytelen szerelmek — ez jelenti Krúdy számára a témát. Hősei többnyire ábrándoznak, a kandalló mellett ülnek, bálba, kávéházba, lóversenyre járnak, utaznak éjjeli vonatokon és vörös postakocsin, „az odon, padlásra helyezett spinét elpattanó húrjának zöngését” hallgatják (VP. 82). Krúdy ábrázolásmódja — a valóság arányainak jellegzetes módosításával — a különben látja a típust, a társadalom peremén lézengők világában a társadalom valóság-hű képét. Ady szavaival: „Azokról és úgy, akikről és ahogy Krúdy ír, csak az írhat, akinek társadalmi rangja tisztázhatatlan s állandóan a napidíjas és az Úristen között libegő. Csak ez látja meg és kedveli a társadalom leghívebb reprezentálót, azokat tudniillik, akik a társadalmon kívül bitangolnak.” A foglalkozás és cselekvés hiánya, a társadalmi relációk tisztázatlansága okozza többek között A vörös postakocsi szereplőinek azt az elvontságát, „ködlovag”-szerűségét, elmosódottságát, mely egy búcsúzó

világ hiteles körképét éppen a realitásnak álomba-oldásával éri el. Alvinczi Eduárd legendás vörös postakocsija a maga anakronizmusában, groteszk magányában egy régi életforma teljes elszigetelődésének, lehetetlenné válásának, szimpatikusságában is halálra ítélt voltának jelképe. Alvinczi egy eltűnt korszakot szimbolizál: „ösmagyar vezérek, keleti kényurak, tatár kánok utóda”. Krúdy — szándéka szerint — nyilvánvaló rokonszenvennel, sőt csodálattal ábrázolja nagyformátumú egyéniségét, fejedelmi gesztusait. Az ungvári borpince tószjt-jelenetében, a Krónprinc Irmát meghódító „kurucos tűz” fellobbanásában egy pillanatra mi is nagynak látjuk a vörös postakocsi utasának bálvány-idegenségű alakját. Ám a portrén mégis előtűnnek a különc oligarcha erőszakos vonásai, melyekkel szemben a Klárát és Irmát féltő-rejtő szerelmes Rezeda Kázmérral érzünk (aki mindkétszer vesztes marad). Alvinczit rendhagyó személyisége, furcsa hóbortjai már-már Pongrácz István-i figurává teszik, de Krúdy nem élezi ki a jellemzés iróniáját, nem ütközteti őt össze korának valóságával. A mikszáthi konfliktus elmaradásának nemcsak az az oka, hogy Krúdy különcei már a szembenállás kapcsolatában sincsenek a társadalommal (Mátrai László 1948: 25), hanem az is, hogy az író szemében az Alvinczit körülvevő világ éppolyan valószínűtlen, mint maga a vörös postakocsi. A századelő Pestje, ez a búcsúzó, irreális „farsangi karnevál” nem veti ki magából az Alvinczi-féle anakronisztikus, feltűnőbb irrealitást. Egy mással szemben valóságosként egzisztálnak, kívülről nézve azonban egyaránt valószínűtlenek.

A stilizáló-idillikus ábrázolásmód magyarázatát részben a megírás időpontjában kereshetjük: Krúdy 1913-ban, az utolsó békeévben, a veszélyeztetettség és nyugtalanság lelkiállapotából tekint vissza egy nosztalgikusan újrafogalmazott, idealizált formában felidézett korszakra, a századvég és a századforduló éveire. „Az eltűnt idő nyomában” járva nemcsak az elszállt ifjúságot büvöli vissza, de egy mindenesetül elmúlásra ítélt, véglegesen lezárt történelmi periódust is. Magyarországon a XIX. század sok tekintetben 1914-ig tartott: a világháború egy államforma és egy életforma lassú felbomlását gyorsította fel és tette teljessé. Ilyen értelemben a vörös postakocsi a régi Magyarország, a magyar „ancien régime” regénye. Felmerülhet persze olyan ellenvetés, hogy Krúdy — az egykorú magyar közvélemény nagy részéhez hasonlóan — aligha volt még ekkor tudatában a „millenáris szekuritás” törekénységének. Lehet, hogy így van; de ne felejtjük el: más dolog tudni, és más dolog megérezni valamit. A háború kezdetén még optimista, sőt harcias cikkeket is publikál Krúdy 1917-ben megírja az Őszi utazás a vörös postakocsin-t, melynek ábrándos és borongós hangneme kiteljesíti és igazolja a vörös postakocsi pesszimizmusát, az elmúlás és hullás tendenciáit immár nem homályos sejtelemként, hanem a világháború realitásaként jósolva meg (ÖU. 439).

Ebből a „rossz közérzet”-ből fakad Krúdy műltszemléletének sajátos kettőssége, amely a dús koloritú lírát szubjektív közbevetésekkel, ironikus hangsúlyokkal ellenpontozza. A tízes évek Krúdyjának romantikája századvégiség és modernség elegyének tekinthető, mivel az eszményítés éles valóságábrázolással párosul (vagy inkább: keveredik) benne, szivárványos líraisága olykor kíméletlen, kegyetlen realizmust takar. A negyvenedik életévé felé közeledő író egy nyomott hangulatú, válságba jutott, háborúra készülő világból, egy letűnő életforma romjairól nézi ifjúsága tegnapját, a századelő Budapestjét, s abban már nemcsak a nosztalgikusan megrajzolt idillt veszi észre, hanem az erkölcsi züllést, az idill felbomlásának, az illúziók elvesztésének tragikumát is. Látja az öngyilkosságokat, a szerelmi üzletet, a tüdőbajt, a robot reménytelenségét — és így az álom néha nyomasztó lesz, zavaros és groteszk, undorító és félelmetes. Bori Imre műelemzése a regénynek ezt az oldalát emeli ki (1974: 987–95, 1293–1316), s ennek megfelelően A vörös postakocsi-t egyértelműen realista alkotásnak, Krúdy Comédie humaine-je mintadarabjának (987) minősíti, leszögezve, hogy itt „nem álomvilágról van szó, hanem valóságlátásról” (989). Ez azonban az igazságnak — amint ezt a fentiekben bizonyítani igyekeztünk — csak az egyik fele. Bori interpretációjának túlzó egyoldalúságát csak szubjektíve teszi érthetővé, sőt indokolttá az a burkolt polémia, amelyet ő ebben a tanulmányban a hagyományos Krúdyképpel folytat: ez ugyanis — ellenkező előjelű egyoldalúsággal — CSAK a biedermeieres–romantikás–hangulatos elemre összpontosított. Én továbbra is azon a nézeten vagyok, hogy A vörös postakocsi-ban a megszépítő idill uralkodik, és csak ennek háttérében sejlik fel a sötét. Hat évvel később, az elveszített háború és a leverett forradalmak után az Asszonyosságok díjában már ellenkezőleg van: ott egy tragikus alaptónus homogén közegében szólnak meg a szépség és a jószág himnikus dicséretének „nagyáriái” (vö. Szabó Ede 1968: 237–8).

Emlékezetes példája ennek a „kettős látás”-nak Klára látogatása az Aranyfácán utcai házban, a regény egyik kulcsjelenete. Az örömtanya leírását eleinte valamely kedélyes vidékiesség hatja át, Jókai acélmetszetű képével a falon meg a „munkaszünetben” kártyáztató kétségtelen hírű hölgyek meleg humorú bemutatásával. Klára riadt menekülése, hisztérikus kiáltozása, valóságra dőbbenése már az idill széttörését jelzi. Krúdy nosztalgikus „álom-realizmusa” irreális valóságlátásának aránytalanságaival, műltszemléletének megszépítő poézisével mégis rávillant egy búcsúzó világ leglényegére: a kilátástalanságra, a csömörrre, a reménytelen elválás szomorúságára „a szétszóródás előtt”. Ahogy Ady írta nagyon találóan: több valószínűtlenséget szomjúhozunk”, mert a „nem-valószínűség” Krúdynál „a művész legmélyebb élet- és maga-látása”. Ady felismerte a stíltromantikás dekorativitás köntösébe öltöző biedermeier „álom-realizmus” dialektikus természetét: a valószínűtlenség valószerűségét, az irrealitás realitását.

A vörös postakocsi és a korai Szindbád-novellák „álarcos realizmusa”, „kettős látása” azonban csak ritkán képes olyan művészi teljesítményekre, mint az idézett jelenetben; ábránd és való, reális és irreális kényes egyensúlya megbomlik, az élet tényei kicsúsznak az író kezéből, a stilizáltság egyre gyakrabban fakul modorrá.

Krúdy maga is érzi ezt: 1916-ban — első érett periódusának mintegy kilátópontjáról: mögötte a Szindbád-novellák három kötetével (Szindbád ifjúsága, 1911; Szindbád utazásai, 1912; Szindbád: a feltámadás, 1916) és A vörös postakocsi-val, előtte a Bukfenc-cel, a Napraforgó-val, az Asszonyások díjával —, tehát 1916-ban így vall műhelygondjairól az Aranykéz utcai szép napok Előhangjában: „Mennyit szerettem volna írni, ami igaz! Semmit nem írtam, csak színhazugságokat. Fanyar elégedetlenséggel nézek könyvtárnyi könyveimre ... az igazi, az egyetlen, a legkedvesebb könyvem ... nem jelent meg nyomtató műhelyben. Amit magamban gondoltam, amit egyedülvalóságomban láttam, amit gögös elvonultságomban kinevettem vagy sajnáltam. Az emberek hiányoznak a könyveimből, akiket mindenkinél jobban ismerek, ugyanezért leírni nem merem őket. ... Ha én leírnám, hogy mit élttem és éreztem és körülöttem éreztek: talán egy toronyba zárnának” (ASZN. 5–6). Krúdy tehát észreveszi az ellentmondást mély, reális életismerete és az élet tényeit álmokba, hangulatokba, szimbólumokba oldó ábrázolásmódja között. De a keserű felismerést egyelőre rezignált legyintéssel, fanyar humorral üti el: „Szerencsére, úgyis csak a betegek és lábtöröttek olvassák az írók munkáját” (uo. 6).

Krúdy egész első korszakának alapkérdése az érintett probléma, a SZINDBÁDI PARADOXON. Létrejöttének okát a következőkben látom: a háború előtti Krúdyt mélyen áthatotta a magyar dzsentri pusztulásának, osztálya társadalmi elveszettségének tragikus élménye; mivel a dzsentri „megjavulásában” nem bízhatott, a nyírségi novellák furcsa különceit változásra képtelen, statikus jellemeként ábrázolta. A jellemfejlődés „lélektani cselekményessége” tehát nem alakulhatott ki írásaiban, de el kellett sorvadnia a Krúdy Kálmán-históriák külsődleges cselekményességének, anekdotikus fordulatosságának is. A Krúdy-hősök számára így a cselekvésnek egyetlen lehetséges színtere marad: a múltba révedés, az emlékezés. Az emlékezés megjelenési módja Krúdynál az időben való kalandozás, az utazás, ezt jelképezi Szindbád, az ezeregyéjszakai hajós alakja. A Szindbád-novellák megéjtő álomszerűsége Krúdy modern tér- és időszemléletének köszönhető: az idő már-már prousti felbontásának, a hasonlatok egymásba folyó és mégis plasztikus láncolatának, a metaforák „lelki tájat” felidéző hangulatosságának. Az eredmény külsőleg egy stilizáló-dekoratív forma, egy romantikusnak tűnő hangszerelés, belsőleg pedig egy „álom-realizmus”, melynek keretében a korai novellák életteli zsánerfigurái ködlovagokká, szimbólumokká,

homályos álmképekké váltak. Krúdy „mindenkinél jobban ismerte az embereket”, és éppen ezért kiábrándult belőlük, álommá oldotta a realitást. Ezért hajózik Szindbád az álmok vizein, ezért nem vállalja Krúdy „a bábuk felboncolását”, a kritikai realizmus módszerét A vörös postakocsi-ban. Elégedetlenségének, láttuk, az az oka, hogy műveiből hiányoznak a valóságos emberek: nem meri leírni, mert mindenkinél jobban ismeri őket. Megváltozásukban nem reménykedik, könyörtelen bírálataikra nem vállalkozik. Elmenekül az álmok világába, hogy leírhasa az ébrenlétet; felbontja az időt, hogy megragadhassa a pillanatot.

Ez hát a szindbádi paradoxon. Vajon feloldhatatlan-e? Szerencsére nem. Az Aranykéz utcai szép napok előszavának önbíráló gondolatai már az első írói korszak teljesítményeinek meghaladása felé mutatnak. Az Asszonyágok díjában (1919) az emberi élet a maga teljességében, a valóság a maga tragikus meghasonlottságában jelenik meg (a jóság és tisztaság fel-felröppenő, majd tört szárnyal visszahulló dallamaitól kíséretben). Nem véletlen, hogy ekkor már megszületnek a „pesti” regények (Bukfenc, Asszonyágok díja, Nagy kópé, Hét Bagoly, Boldogult úrfikoromban; vö.: Perkátoi 1938: 54–8; Czine 1965: 383–5), sikerül a valóság teljesebb megragadása — a korábbi módszer, az „álomlátó realizmus” részleges feladása árán, de minden értékének továbbvitelével, sőt kibontakoztatásával.

3. Alakmások és önarcképek

„Bennünk van a megoldás”? (Egy írói attitűd és következményei)

1917-ben a gyomai Kner könyvkiadó — Bálint Aladár szerkesztésében és Kosztolányi Dezső bevezetőjével — „magyar írók misztikus novellái”-ból jelentetett meg válogatást, Éjfél címmel. A kötet, melynek szerzői közt ott találjuk Babitsot, Balázs Bélát, Csáth Gézát, Kaffka Margitot, Karinthyt és magát Kosztolányit is, a közreműködők roppant előkelő névsora ellenére mind tartalmi, mind formai szempontból egyenetlen, inkább jellegzetes, semmint jelentős alkotás. A hangvétel és a cselekményvezetés naiv irracionizmusa az elbeszélések többségében a stílusnak egyfajta modorosságával, szecessziós túldíszítettséggel és túlfűtöttséggel párosul. Ami a gyűjteményt számunkra mégis oly érdekessé, sőt bizonyos értelemben éppenséggel kulcsfontosságúvá teszi, az — paradox módon — épp e középszerűség vagy átlagosság: egy korszak szellemi arculatáról, közérzetéről az átlagteljesítmények gyakran többet árulnak el, mint a remekművek, amelyek némiképp mindig kívül és felül állnak korukon. Ha az Éjfél novelláit és mindenekelőtt

Kosztolányi Dezső előszavát nemcsak esztétikai mércével mérjük, hanem elsősorban kordokumentumként vesszük szemügyre, számos olyan gondolatra bukkanunk bennük, amelyek nem idegenek az akkori Krúdytól sem, s így kulcsot adhatnak kezünkbe a Krúdy-önarcképek és alteregók problematikájához is.

Az antológia bevezetésében Kosztolányi abból az axiómaszerű megállapításból indul ki, hogy a külvilág „kis titokzatosságait” a modern természet-tudomány kiirtotta. „De belső világunk még ma is tele van rejtélyekkel. ... Értjük a testünket ízről-ízre és porcikáról-porcikára, csak éppen azt nem értjük, hogy az egész mire való? ... Ami valaha künn volt, az ma bennünk van. Magunkban hordozzuk a kísérteteket” (i. h. 5). A pszichoanalízis megmutatta, hogy lelkünk nagyobbik részét egyáltalán nem ismerjük: „Nincsenek titokzatos szobáink, mint a középkori várkastélyokban. De a lelkünkben még mindig vannak ilyen szobák.” A valóságot kiszélesítő, megismerő és megváltoztató emberi akaratnak éppen ezért a határokat nem kifelé, hanem befelé kell tágítania. A nagy és egyetlen kérdésre „bennünk van a megoldás” (uo. 6).

A befelé fordulásnak mint programnak vállalása, amely különben nyilván összefüggött a negyedik éve tartó világháború okozta apokaliptikus életérzéssel is, irodalmi síkon az epikus ábrázolásnak egyfajta pszichologizáló megközelítéséhez és értelmezéséhez vezetett. Ez kétféleképpen, két — egymással egyébként sok tekintetben rokon — formában nyilvánult meg.

Az a gondolat, hogy a megért(et)és és az ábrázolás legfőbb eszköze az alkotónak önmagába mélyedése, az epikum szférájában is kitermelt egy sajátos „lírai” alapállást, s ez a „líraiság” a műnem szubjektívizálódását eredményezte. A korszak tipikus regényeinek és novelláinak nincs igazi cselekményük; egy új, „alineáris” időélmény folytán múlt, jelen és jövő összemosisodik; a hősnek nincs autonóm személyisége, mintegy azonosul az íróval. E lírába hajló epikában a megjelenített világ az alkotó lelkének tükörképe, expresszió: az írói psziché kivetülése. Cselekménye a cselekménytelenség, ideje az időtlenség, főszereplője az írók képviselő ÖNARCKÉP-ALTEREGO.

Ha azonban a művész a „nagy miért?”-re a megoldást önmagában, a határokat „befelé tágítva” keresi, óhatatlanul szembekerül egy másik nagy kérdéskörrel is: saját lelkének, ill. általában az emberi léleknek rejtélyeivel, titkolt mélységeivel, „kísérteteivel” s a személyiségnek ebből fakadó kettősségével vagy többszörösségével. Azt, hogy e problémák egyáltalán napirendre kerülhettek, nagymértékben megkönnyítette a tízes évek elejétől-közepétől nálunk is jelentkező érdeklődés a mélylélektan iránt, a freudi pszichoanalízis egyes vulgarizálódott tételeinek (pl. a tudatalatti vagy a kettős én motívumának) beszivárgása az irodalomba. A nagy bécsi pszichiáternek az az alapgondolata, hogy a tudatos lét szintje alatt az elfojtott vágyak, ösztönök, gyermekkori lelki sérülések stb. zavaros és veszedelmes birodalma terül el,

természetesen az írók fantáziáját is megmozgatta. A tudat alatti „másik én” feltörését és megtestesülését valóságosan az álmok, fantasztikusan az alteregók síkján ábrázolták. A freudista ihletésű szépprózában az alakmások a hőst saját igazi önmagával, lelkének elnyomott és szégyellt „másik felével” szembesítik. E szimbolikus ellenfigurák a leleplező és megítélő értelem hordozói, Szauder József kifejezésével élve: KRITIKAI ALTEREGÓK (1964: 558).

Az alterego-motívum világirodalmi vagy akár csak magyar irodalmi pályafutása külön tanulmány tárgya lehetne. A témának ezt a történeti aspektusát ezúttal nem érintem, csak utalásképpen sorolok fel néhány olyan művet, amelyben hasonmások szerepelnek, ill. amelyek a személyiség részekre hasadásának problémáját elemzik: E. T. A. Hoffmann: Az ördög bájitala; Goethe: Wilhelm Meister (egyik epizódja: a gróf saját magát látja meg a felöltöztetett Wilhelmben); Chamisso: Peter Schlemihl; E. A. Poe fantasztikus novellái; Dumas: Korzikai testvérek; Dosztojevszkij: A hasonmás; Pirandello: Mattia Pascal két élete. (A világirodalmi vonatkozások monografikus feldolgozása: Tymms 1949.)

A kritikai alteregóra számos példát idézhetünk a tízes évek magyar irodalmából is. A legjelentősebbek: Babits: A gólyakalifa (1913; erről vö.: Kardos P. 1970: 777–85; Rába Gy. 1983: 93–101), Füst Milán: Nevetők (1917), Déry Tibor: A kéthangú kiáltás (1918; értékelését l.: Egri P. 1969: 925–7; Pomogáts 1974: 21–4). A kevésbé ismertek közül megemlíthetjük még Szini Gyula elbeszélését, a Daimonion-t (Éjfél, 110–8); tulajdonképpen „kritikai alterego” van Karinthy Frigyesnek Találkozás egy fiatalemberrel című híres novellájában is. (A Doppelgänger-tematikának a nyugatosok prózájában játszott szerepét részletesen ismerteti A. Karátson 1971: 152–62.)

Ebben a fejezetben azt próbálom meg nyomon követni, hogyan jön létre és miképpen fejlődik a kétféle: az önarckép- és a kritikai alterego Krúdy Gyulának, a fentiekben vázlatosan jellemzett korszak egyik reprezentatív nagy alkotóművészeinek az írásaiban.

Önarckép–alterego: szereppé vált élet vagy életté vált szerep?

Már a kortárs-kritika rámutatott, de a későbbi Krúdy-jellemzéseknek is visszatérő motívuma: Krúdy inkább lírikus, mint elbeszélő; költő, aki prózában ír.

A líraiság a Krúdy-prózának valóban faculté maîtresse-e: a lírikusi alapállásból az életműnek csaknem minden döntő sajátja levezethető. Elsősorban ennek tudható be, hogy a jellegzetes Krúdy-írásoknak nincs hagyományos értelemben vett cselekményük: szerkezeti zártságukat, kerekdedségüket legtöbbször a nyelv-zene, a stílus hangulati egységet teremtő dallamától kapják. Krúdy regényszerkezeteinek és novellaformálásának centrális mozzanata

az emlékezés, mely az egyéni tudat képzettársításában oldja fel a klasszikus regényidő linearitását. S ami további vizsgálódásunk szempontjából a legfontosabb: a magatartás és a műnem ellentmondását az író gyakran egy-egy szubjektív alakmás, lírai alterego középpontba állításával próbálja megszüntetni, akinek tettei — de főképp álmái és emlékei — köré szövi az önéletrajzi elemekben gazdag történetet.

Ebbe az irányba, „Szindbád születése” felé mutatnak a Krúdy-novella belső fejlődéstendenciái is. Ismeretes, hogy A víg ember bús meséi című kötet (1900) óta Krúdy érdeklődésének homlokterében a dzsentriprobléma állt. Az egyéni módon elsajátított Mikszáth-hatásnak minden bizonnyal jelentős szerepe volt ebben. Ám mikszáthos csak a téma volt: a látásmód illúziótlan tárgyilagossága már félreismerhetetlenül a fiatal Krúdyé, aki Mikszáthnál és Móricznál is keményebb bírálója volt a magyar dzsentrinek, mert hiányzott belőle két nagy kortársának fel-felparázsló optimizmusa, a megváltozás és megváltás lehetőségében bízó, ostorozó szenvedélyessége. Ő valóban „belülről” nézte ezt a réteget: teljes kiábrándultsággal, ironikus rezignációval. Tele volt nosztalgiával a múlt iránt, de nem tudott hinni a jövőben. Tudta, hogy a „nyíri csend” — a halál csendje. S mert nem bízhatott „megjavulásukban”, elbeszéléseinek dzsentrialkjait egy változásra képtelen, időtlen magatartás keretébe zárta, egy elmúlásra ítélt világ itt felejtett kísérteteiként ábrázolta őket. A Krúdy-novella cselekményessége, egykori anekdotikus fordulatossága ennek megfelelően átalakul, helyet ad egy atmoszférateremtő és hangulatfelidéző cselekmény nélküli cselekménynek (vö. Szauder 1960).

Krúdy 1910 táján válaszüthöz érkezett: választania kellett a Szindbád típusú hasonmások lírai-szubjektív, önfeltárázó művészi attitűdjé és a személytelenebb anekdotázás, a Mikszáth-hagyomány között (amelyen egyébként — utolsó nagy műveiben — maga Mikszáth is túljutott már). Krúdy a nehezebb, a járhatatlanabb utat választotta. Később néhány elbeszélésében sikerült megalkotnia e két novellatípus szintézisét: a lírai indíttatást, a valamósos hevületet egy tárgyiasabb, zsánerképszerű hangvétellel egyesítette.

Az első Krúdy-alteregők, az ún. zsoldos-elbeszélések hősei és Szindbád, valamennyien a függetlenség és életélvezés programját hirdetik. Krúdy első monográfusa, a tragikus sorsú, fiatalon mártírhalált halt Perkátai (Kelemen) László ebből kiindulva, az alkotói pszichikum síkján próbálja tetten érni a Szindbád-novella születését. A Szindbád típusú alteregót és novellaformát egyfajta sajátos „önstilizáció” termékének tartja. Szerinte a fiatal Krúdy, az ábrándos lelkű debreceni és nagyváradi hírlapíró teljességgel magáévá tette azt a jellegzetesen romantikus (és századvégi) elképzelést, hogy az élet önmagában is műalkotás, vagy legalábbis azzá tehető (1938: 19, 27). Perkátai szellemesen vezeti le ezt a szerepjátszást (lírai önstilizációt) a 17–18 éves Krúdy olvasmányélményeiből. Gondolatmenete számos ponton kapcsolódik Hevesi András úttörő jelentőségű, lendületes esszéjéhez (1936),

amely Krúdynek a romantika iránti vonzalmát az író fiatalkori olvasmányából eredezteti. Ha nem érthetünk is egyet maradéktalanul Hevesivel, aki Krúdy egész életművét irodalmi hatások eredményének, műveltségelmények párlatának minősíti, azt okvetlenül el kell ismernünk, hogy a regényesség kultusza s a múltba fordulás, mely a Krúdy-oeuvre egészét áthatja — bár nem minden korszakában egyforma intenzitással — elsősorban az ifjúkori romantikus olvasmányélmények hatásának tulajdonítható.

A fin de siècle-öntudat a fiatal Krúdyban a romantika felélesztésének egy sajátos módját alakítja ki (vö. Sötér 1966: 169). E törekvéseivel némiképp részese, vagy inkább utóda a 80-as években kibontakozó irodalmi ellenzéki mozgalmaknak, melyekhez — felfedezője és mentora, Gáspár Imre révén — személyes kapcsolat is fűzte. Ez az írócsoport egy modernebbnek érzett, ha tetszik: romantikus érzelmesség jegyében határolta el magát a népnemzeti konzervativizmustól, a józanság és mértékletesség Gyulai Pál-i esztétikájától; érdeklődése az orosz irodalom felé fordult: a lírikusok a Bérczy Károly fordította Puskindtól, a prózaírók Lermontovtól és főleg Turgenyevtől kaptak indíttatást, a romantikus tónust társadalombíráló, realista szándékkal és impresszionisztikus érzékenységgel párosítva (Reviczky: Apai örökség; Petelei, Gozsdu, Justh Zsigmond).

A századvégen indulók újromantikus ihlete azonban már nemcsak a puskini-turgenyevi romantikából táplálkozik, hanem a hoffmanniból is: írásaikban szóhoz jut a groteszk, a bizarr, a fantasztikum (pl. a két Cholnokynál). A fiatal Krúdy novelláiban és kisregényeiben érzelmesség és bizarrság, turgenyevi és hoffmanni romantika próbál szintézisre jutni egy páratlan zeneiségű prózastílus gordonkahangján, egy szuverén időszemléletű poétikus realizmus módszerében. A vörös postakocsi önvallomás értékű részlete, mely „a tirpákok városában” (Nyíregyházán) gimnáziumba járó Rezeda Kázmér első szerelméről és első olvasmányairól szól, érdekes felsorolását nyújtja az ifjú Krúdy irodalmi eszményképeinek (VP. 152–8). Az első nagy élmény: az Anyegin, „mély érzelmek és finom hangulatok poézise”, majd sorban utána: Dickens, romantikus realizmusával, Andersen, mesemondó leleményével, Boccaccio, a szerelmi témával és a fordulatos novellaforma kihegyeztettségével. Thackeray-től realizmust tanul, Dosztojevszkijjel az emberi lélek sötét mélyeibe hatol, Hoffmann a kísértetekkel és fantasztikumokkal, Csehov a lélekelemző hangulatisággal, Tennyson Király-idilljei a lovagi erények kultuszával, Strindberg a modern nőproblémával gazdagítja irodalmi műveltségének színeképét. Egyformán izgatja Musset romanticizmusa és Maupassant naturalizmusa; a spanyol irodalom iránti vonzalma Cervantestől Pedro Alarcónig ível. Az első számú kedvenc, a nagy példakép azonban mindvégig Turgenyev, akiben elsősorban nem a realista író tiszteletét, hanem a finomtollú költőt, a „turgenyevi nőideál” megfogalmazóját. Turgenyev hatása 1897 és 1900 közt a legerősebb (vagy inkább: a legdirektebb), de a Szindbád-novellák

korszakában is érezhető marad (vö. Diószegi 1961; a gimnazista Krúdy olvasmányairól jó áttekintést nyújt Katona B. 1971: 63–5).

A fiatal íróra az olvasott műveknek főként cselekménye, regényalakjai (Gil Blas, Lenszkij, Des Grieux, Kárpáthy Zoltán) hatnak, s ez a hatás kezdetben nem annyira műveit, inkább életvitelét alakítja át. A századvég embereszményének megfelelően mindenki mástól különbözni akar. Életmódjában, viselkedésében, szokásaiban a „magányos lovag”, az „ezeregyéjszakai hajós” szerepét próbálgatja — ám novelláiban még Jókai és Mikszáth nyomdokán halad, Furcsa, de tanulságos paradoxon ez: Krúdy voltaképp akkor talál rá önmagára, akkor találja meg a hangját, amikor sikerül önmagától, pontosabban: a magára erőszakolt szereptől megszabadulnia, amikor a szándékos önstilizáció termékét, a szerelmes trubadúr vagy a középkori zsoldos romantikus alakját többé nem életében, hanem írásaiban jeleníti meg.

A lírai szerepjátszás külsőségei, a sokak szemében életformának tűnő kellékek és pózok nem tévesztendőek össze Krúdyval, az emberrel és az íróval, aki gyakran rejtőzött a párbajhős, a korhely vagy a hősszerelmes álarc mögé. Az a Krúdy, akit a kortársak ismertek és az emlékezők leírtak: ő is volt meg nem is. S amikor ez a szerep — mintegy leválva az íróról — az írásokban testet ölt, Szindbádban és Rezeda Kázmérban is az azonosság és különbözős dialektikus feszültsége vibrál. Krúdy mindig tagadta, hogy Szindbádot vagy Rezeda Kázmért önmagáról mintázta — és igaza volt. De igazuk van a kritikusoknak és az irodalomtörténészeknek is, akik ezen figurákat lírai alakmásoknak tekintik. Az ellentmondás csak látszólagos: Szindbádban és Rezeda Kázmérban Krúdy valóban önmagát rajzolja, de jellemének, személyiségének csak egy-egy aspektusát, végtelenül összetett és ellentmondásos énjének egy-egy jellegzetes vonását kölcsönzi nekik (Szindbádnak a kalandvágyó állhatatlanságot és könnyes nosztalgját, Rezedának a szerelmes költő — ironikus felhangokkal megjelenített — érzelgősségét), az egykori szerep egy-egy változatát, egy-egy álarcot a sok közül.

Szindbád és Rezeda Kázmér, e két romantikus önarckép-figura úgyszólván egész írói pályáján végigkíséri Krúdyt. Még nyíregyházi gimnazista korában, alig több mint tizenhat évesen egyik novelláját *Rezeda Marcell* álnéven adja ki (Nagyságos asszonyom a doktor. Debreceni Ellenőr 1895. febr. 19. sz.). Ugyanez év szeptemberében *Rezeda*-ként szignál egy hírlapi cikket (Egyesek és négyesek. Debreceni Ellenőr 1895. szept. 12. sz.). Az első nagy sikert az A vörös postakocsi hozza meg, amelynek Rezeda Kázmér a főhőse, s az utolsó remekműben, a már posztumusz alkotásként megjelent *Rezeda Kázmér* szép életében az ő alakját felidézve zárja le életművét. Szindbád, az ezeregyéjszakai hajós valamivel később tűnik fel írásaiban, mint

Rezeda, de jelentősége talán még nagyobb: Krúdy lényegében a Szindbád-alteregóval tör be a magyar irodalom köztudatába (az első Szindbád-novella: Egy kis tánciskola. Világ 1911. jan. 17. sz.), és Szindbád-történetekkel búcsúzik. Az utolsó Szindbád-históriában, a Purgatórium-ban az író és alakmása egymásba olvad, azonosul (ezt jelzi az egyes szám első személyes előadásmód), s ezzel ez a kifejezési forma felszámolódik. A kör bezárul, író és alterego a betegség, az örület és a halál örvényében végleg egymásra talál, hogy Krúdy most már teljesen Szindbáddá és Szindbád Krúdyvá válva tűnjön el szemünk elől.

A Krúdy-alakmásoknak ez a típusa azért válhat az írói önvizsgálat eszközevé, mert ezek a hősök teljesebben, végletebben élik azt az életformát — a kóbor lovag, a csavargó trubadúr, az ellenállhatatlan nőhódító amorális, szívárványszínű életét —, mely annyira vonzotta (és taszította) Krúdyt. Az író mintegy játszik a lehetőségekkel, ellentmondásos egyéniségének egy-egy tendenciáját az alteregókban ad absurdum viszi, a regényt és novellát szinte az „élet-kísérlet” terepévé változtatja. A Napraforgó három férfi főhőse (Végsőhelyi Kálmán, Álmos Andor, Pistoli) közül egyiket sem tekinthetjük önarcképnek, de mindegyikben vannak jellegzetes Krúdy-jellemvonások. Krúdy valószínűleg azt írta meg bennük, mivé válhatott volna, ha nem örködik felette géniuszként a költői hivatástudat (Féja 1970: 53).

Krúdy írói alkata — mint mondtuk — alapvetően a lírikusé: emberábrázolásának, világlátásának ezért válik centrális mozzanatává a tízes évek elejétől a lírai alteregók szerepeltetése. Első írói korszakában mindvégig kitapintható a fiatalságából hozott irodalmi ihletés, a romantikus szerepjátszás maradványai és fejleményei. Ezért találjuk jellemzőnek a tízes évek Krúdyjára is azt, amit Németh László „a század betegségéről”, a romantikáról mond: „Ez a betegség ... voltaképp egy órjási méretű irodalmi mérgezés volt ..., s lélektani jellemzője, hogy az ember a maga életét is csak irodalmi sémákban, szerepekben tudta alakítani” (1968: II, 249). Ilyen romantikus irodalmi séma Krúdy kedvelt hőse (és alteregója), aki éjszakánként ábrándos hölgyek ablaka alatt sétál, vagy „puskát poroz”, hogy egy holdfényes estén, szerelmi bánatában szíven löje magát (Szindbád, Nagybotos Viola, Emléki, Levrey Konstantin stb.). Csakhogy Krúdy ezt a szerepet, ezt a kopott sémát saját bonyolult egyéniségének színeivel, mozgalmas életének eseményeivel töltötte meg. Sikerült elkerülnie a romantikus szerepjátszás, az önstilizáló álarcos realizmus legfőbb buktatóját, a szerepekre szakadást, igazi énjének, tulajdonképpeni önmagának elvesztését. A romantikus szépirodalmi ihletés, a valóságot irodalmi illusztrációnak néző közvetettség, másodlagosság érett műveiben már majdnem mindig ironikus és önironikus felhangokkal kezelt formai kellékké minősül át: a hősnő rendszerint olyan bájos, mint Roselli

Gemma „Turgenyev Iván Tavaszi hullámaiból”, minden valamirevaló újság-íróról Thackeray Pendennise jut eszébe stb.

A fiatal Krúdy szerepjátszó és szerepkereső önstilizációját azonban nem volna helyes elszigetelten, szellemi környezetéből kiszakítva vizsgálni. Krúdy — noha szervezetenként-irodalompolitikailag nem kötődött szorosabban a Nyugat-mozgalomhoz — életkorát tekintve az első Nyugat-nemzedék nagyjainak kortársa, írói szemléletmódja, stílusa a századelő túlfűtött, esztétizáló egyéniségkultuszának légkörében forrott ki, annak hatására, azzal összefüggésben. Németh László utalt erre egy 1927-es bírálatában, nem feledkezve meg arról sem, hogy Krúdy a keresett és megtalált szerepet a maga vérével és életével bővölte emberivé (1968: I, 89).

A tízes évek elejének Krúdyja, az illúziótlan és ironikus novellista, a magyar „történelmi osztály” kísértet-voltának legjobb ábrázolója a Szindbád-novellákban rendkívül nehéz feladatra vállalkozik: a dzsentrimúlt tárgyilagos, önáltatástól mentes szemléletét a lírai személyesség nosztalgikus látásmódjával egyeztetni, nyugtalanságát, életszomját azzal a biztos tudással, hogy az a világ, mely gyermekkorában körülvette, eltűnően van, s megérdemelten, szükségszerűen tűnik el; a dzsentriéletforma lezártága, reménytelensége, megmáshíthatatlansága, a „nyíri csend” kísértetiessége a létezés emlékezőessé lényegíti át (vö. Szauder 1960: 634). Ez a líraiság nyilatkozik meg a legtöbb Krúdy-írás önéletrajzi jellegében is. „Nos, hát mit tagadnám, hogy a legtöbbször regényeimben eleven figurákat írtam meg” — olvashatjuk a Vallomás című kötet egyik cikkében (Mikor az író találkozik regényalakjaival). „Amikor képzeletbeli regényalakokról írtam, úgy érzem, hogy azok a regények nem sikerültek, mintha nem a földön járnának” (V. 145). A lírikus minden történetbe belopja önmagát, még Shakespeare-ben is a lelkiség rokonsága izgatja. Aligha kétséges, hogy belőle is lírai önarcképet formált volna, ha megírhatja tervezett könyvét Shakespeare karácsonyairól (vö. Dékány A. 1964: 303–4). A lírikusi személyesség áthatja történelmi regényeit is. Ezekben nincsenek ugyan szorosabb értelemben vett alakmás-figurák, mint Szindbád vagy Rezeda Kázmér, de ebben a tárgyiasabb közegben is megjelennek olyan költött, sőt néha történelmi szereplők, akiknek személyisége, tettei, stílusa a jellegzetes Krúdy-képmás egy-egy vonását villantja fel (a Mohács-ban Brandenburi örgróf, Mária királyné lovagja; a Festett királyban a fiktív ő, Crudy lutheránus püspök; az Árnyékkirály íródeákja; Az első Habsburg-ban Báthory nádor, Mária tisztelője és „beteges úriember”; a Névtelen, író és álomfejtő Ferdinánd alkalmazásában s Podvinyai, a „kalóz”; ez az önéletrajzi jelleg érezhető A templárius hőseiben, sőt A magyar jakobinusok Martinovicsában is). Krúdy nem akar, de nem is tud egészen elszakadni alakmás-hőseitől, Szindbádja ebben is különbözik Kosztolányi Esti Kornéljától, a teljesen különvált, objektiválódott alteregótól. Krúdynál az

elkülönülés soha nem száz százalékos, a lírai szubjektivitás azonban sajátos formába öltözik: az író a valóságot közvetetten, stilizálva, egy szuverén látásmód és stílus szűrőjén át továbbítja az olvasó felé, egyéni valóság-vízióként. Minden sorát a személyes jelenlét izzása hevíti, ugyanakkor gyakran szereplőként is jelen van — Szindbád vagy Rezeda Kázmér jelmezében. Ez a kettősség szikráztatja fel a Krúdyra oly jellemző iróniát és öníroniát: lírai azonosulás és ironikus–kritikus távolságtartás határozza meg viszonyát alteregóihoz.

Krúdy művészetében az alteregónak mindkét alaptípusa megvan. Az egyikben nosztalgikus–ironikus önarcképet rajzol (jellegzetes képviselői: Szindbád és Rezeda Kázmér), romantikus olvasmányélményeinek és szerepjátszó–utánzó hajlamának megfelelően. Ebben a hasonmás-típusban, a tízes évek közepéig, mintegy kialakítja önmagát, hogy azután, 1917-től a kritikai alterego alkalmazása révén szembenézzen önmagával, egy élesen kritikus és önkritikus attitűd jegyében, egyaránt hasznosítva a freudi lélekelemzés és a népies–babonás álomfejtés motívumait (l. Asszonyosságok díja; A bolondok kvartélya). Ami az első típus kikristályosodása és a második megjelenése között Krúdy műhelyéből kikerül, nem éri el az előző, ill. a későbbi művek színvonalát, modoros stílusvariációnak, önisméltésnek tekinthető (pl. Púder; Aranykéz utcai szép napok). Az életművet megkoronázó utolsó nagy regényben (Rezeda Kázmér szép élete, 1933) mindkét változat, az önarckép- és a kritikai alterego is színre lép: a „beteges úriember” — aki tulajdonképp a Purgatórium-beli Szindbáddal azonos! — a Krúdy-önarckép Rezeda Kázmér kritikai alteregója.

A Szindbád-novellák és Rezeda Kázmér-regények líraisága azonban nemcsak a főhősök alterego voltából adódik. Ezek a szereplők egy nosztalgiai felidézett, a nyelvzene, a stílus varázslatában kibomló álomvilágban élnek (pl. A vörös postakocsi-ban a századvégi Pest). De ez az „álomvilág” néha meglepően konkrét, legapróbb részleteiben is valószerű, pl. a szerkesztőségek, irodalmi kávéházak, kocsmák és jellegzetes látogatóik (a Hét Bagoly-ban), egy lóverseny, egy épület, egy szokás, egy különc figura leírása. A Krúdy-hősök világának nosztalgikus álomszerűsége és a részletek aggályos, néha szinte zavaró konkrétsága–pontossága (azonosíthatósága) egyaránt Krúdy emlékező–lírai alapállásával függ össze.

Krúdy számára az írás az emlékezés ikertestvére. Minden munkája tele van önéletrajzi elemekkel. A regényt és novellát író lírikus a világ ábrázolásának ürügyén önmagát ábrázolja a világban, minden hőst egy kicsit a saját képére és hasonlatosságára teremti. A valóság tudomásulvétele és művé szublimálása Krúdy írásaiban egyfajta emlékező–reflexív magatartás eredménye: a külvilág impressziói képzettársítások egymásba kapcsolódó végtelen sorát idézik fel a tudat „belső végtelenjének” síkján, a jelen pillanat

színe, íze, hangulata kényszerítő erővel támasztja fel a múltat, a hasonló (s így egyszerre azonos és különböző) színt, ízt, hangulatot. Ismételjük: Krúdy, amikor ír, emlékezik. Az emlékezés, ez a lírai alapállás magyarázza világának álomszerűségét és konkrétságát egyaránt: amit leír (amire emlékezik), annak csak szubjektív módon felidézett, líraian átlekesített, álomszerű képe jelenik meg, de mivel a leírt helyzetet átélte, az ábrázolt alakokat személyesen ismerte, az utcák, ahol hősei járnak, az ő lépteinek nyomát őrzik, aggályosan ügyel arra, hogy az apró részletek a helyükön legyenek (mint ifj. Ábrányi Kornél képe a borbély cégtábláján, a Barátok terén).

Az alteregók központba állítása és a valóságábrázolás reflexív–emlékező jellege egymással szorosan összefüggő következményei Krúdy lírikusi attitűdjének. A Krúdy-alakmásokban azonosság és különbözőzés (pontosabban: azonosság és nem-azonosság) kettőssége, ellentmondása vibrál. Az N. N. zárójelenetében a hős önmagával, saját fiatalkori énjével találkozik a szép Sarolta ablaka alatt. Ám ez az ifjú nem azonos vele, csak hasonlít hozzá. Szó sincs tudathasadásról vagy vízióról: N. N. a fiával találkozott. De a döbbenetes hasonlóság (mely, tudjuk, különböző dolgok azonos vonásait emeli ki, hangsúlyozza) elmossa a határt köztük: a holdsütötte, elhagyatott kertben múlt és jelen, apa és fiú egybemosódik a lírai–emlékező ábrázolás síkján, a pillanatnyi képzettársítás bűvöletében. A Krúdy-alteregók keletkezésének racionális magva: a hasonlóság (azonosság és különbözőzés ellentmondásos egysége), mely minden képzettársítás, s így minden emlékezés alapja. Ha Szindbád vagy Rezeda Kázmér „egy régi írást néz a málló kertfalon, hasonló erejű jelenléttel mindig ott van az is, aki felírta, a hasonmása vagy ő maga ifjúkorában vagy a nagyapja, szóval a pillanatnyi szemlélő s a szemlélt alak, akit az emlék egyidejűségével földéz” (Cs. Szabó 1964: 682).

Összefoglalva az eddig elmondottakat: a modern magyar próza szabadsággarca, a Jókai- és Mikszáth-hagyománytól való elszakadás Krúdy művészetében bonyolult és ellentmondásos módon romantikus szerepjátszással, néha modorossá váló önstilizációval fonódik össze, annak keretében, formáiban bontakozik ki, míg végre a legjobb Szindbád-novellákban, lehiggadva, Krúdy epikája klasszikus alakot ölt. Az impresszionista Krúdy-novella megtelik az élet képeivel, hangjaival, ízeivel; ironizáló hajlama megóvja az érzélgősségtől; első érett korszakának végén a realizmus egy sajátos, egyéni változatáig jut el. Ám A vörös postakocsi — sőt lényegében az Őszi utazás a vörös postakocsin is — idealizált képet rajzolt a magyar századelőről, a végre megtalált hangot az önisméltésből fakadó modoros túlfeszítettség fenyegette (Aranykéz utcai szép napok). Krúdy maga is érezte ezt a veszélyt (1. az említett kötet Előhang-ját), és tovább is tudott lépni.

Kritikai alterego: a halál követe

1918-tól új alkotói periódus körvonalai rajzolódnak ki Krúdy művészetében. Az önvizsgálat, a viviszekciós módszer parancsoló kényszerré válik nála. Ennek az önkritikus szembenézésnek kivételülési, tárgyiasult megvalósulásai azok a szimbolikus alakmások, melyekkel oly gyakran találkozunk a tízes évek végén keletkezett regényekben és elbeszélésekben.

A kritikai alterego Krúdynál majdnem mindig kettős célzatú: vágyakat és félelmeket testesít meg. Teljesebben és végletesebben „éli ki” a féken tartott vágyakat, s épp ezáltal igazi önmagával vagy lehetséges jövőjével szembesíti a tépelődő, önvizsgálatra kényszerülő regény- vagy novellahóst. „Ilyen vagy, vagy ilyené válhatsz” — hangzik a titokzatosan felbukkanó alakmások figyelmeztetése.

Már A podolini kísértet-ben, e fiatalkori, az érett Krúdyra csak egy-egy felvillanásával utaló műben (1900-ban írta és 1906-ban adta ki) megtaláljuk a kritikai alterego ilyen funkciójú szerepeltetését: Wart Sámuel, a haldokló heidelbergi órásmester elbeszélése a regény legművészbibb, legérettebb részei közül való, az Asszonyosságok díja nagyjelenetét, Czifra János és Álom szimbolikus találkozását előlegezi. Az eddigi Krúdy-irodalom nem méltatta kellő figyelemre ezt az érdekes adalékot, ezért indokoltnak érzem ezt a részletet — a lehetséges rövidítésekkel — teljes egészében idézni:

„Ma este ..., amikor hazafelé jövet, az esti félhomályban, a régi barátok kolostor mellett befordultam abba a kis szűk utcácskába, amelyben talán már ötven esztendeje jönni szoktam ..., valakivel találkoztam..., illetőleg saját magamat láttam meg... Mintha én, vagy egy hozzám hasonló már várt volna reám ott a sötét utcácskában, és midőn botomat kopogni hallotta, előlépett valamelyik sarok mellől. ... Mentünk, mentünk a szűk sikátorban. Ő elől, a falhoz lapulva, én mögöttem. Csak akkor vettem észre, hogy magam is a falhoz szoktam lapulni esti időben, hogy valami támasztékot leljek, ha szemeim nem látják bizonyosan az utat. Csodálkozva és nem minden félelem nélkül láttam önmagamot a régi kolostor falai mellett bandukolni ..., egyszerre azt vettem észre, hogy ő csendesen hátrafordítja fejét, és egy nagyon öreg ember arcát láttam felém fordulni, a haja ezüstfehér, az orcája beesett, szemén vastag szemüveg. Szemrehányólag nézett rám egy pillanatig, aztán panaszosan megszólalt:

— Miért nem akarsz jönni, Wart Sámuel? Elég öreg vagy már hozzá.

Szomorú méla hangja még most is fülemben cseng, és a legkülönösebb, hogy ebben a pillanatban eltűnt ő. ... Sokáig álltam ott, gondolkodtam, és mire elindultam ismét, már tudtam, hogy nemsokára meghalok” (PK. 109–11).

Wart Sámuel az alakmásban, mint egy tükörben önmagára ismer: megrettenve fedezi föl rajta saját öreges szokásait, fehér haját, beesett arcát, roskatag járását. S ez a felismerés a halál biztos tudatával tölti el. Nem tiltakozik. Aki teljesen megismerte önmagát, nem folytathatja tovább az életet. „Az emberek mielőtt meghalának: találkoznak megelevenedett álmuikkal” (AD. 75) — igazi énünkkel. A kritikai alterego, a hóst önmaga gyarlóságá-

gára, esendőségére rádöbbsentő hasonmásfigura egyúttal az elmúlás, a halál követe: „nézz szembe önmagaddal, mert hamarosan meg kell halnod”.

Ezek az irracionális álomszerűséggel telített, fantasztikus találkozások a Krúdy-hősöket saját lelkük eltitkolt mélyrétegével szembesítik: egy beteg és bűnös, torz és furcsa „másik én”-nel, melyet semmiképp sem akarnak magukkal azonosnak elismerni, mégis érzik, hogy valójában ilyenek vagy ilyenek is lehettek volna. Alteregóik tettei épp ezért homályos büntudattal töltik el őket, az alakmások bűnhődése saját sorsuk lehetséges tragikumát rajzolja elébük. „Leginkább irtózom attól, hogy úgy járjak, mint az alteregóim” — mondja Maszkerádi kisasszony a Napraforgó-ban (N. 364). Egyik alakmásának történetét el is meséli: francia hercegnő volt, lelketlen, gögös „kultúrbestia”, akivel egy kairói luxusszállodában ismerkedett meg. Rejtélyes hasonlóságukra közös szeretőjük, egy helyőrségi tiszt hívja fel Maszkerádi figyelmét; a józsefvárosi kisasszony biztatására a hercegnőnek is elárulja a titkot. Másnap reggel a tisztet holtan találják: a hercegnő hajfonatával megfojtotta. Maszkerádi kisasszony, akit érthető büntudat gyötör, így vigasztalja magát: „olykor, titokban, mégiscsak gondolok arra, hogy az alteregóm, a szerencsétlen francia hercegnő megszenvedett helyettem. Vezeklett, mert kiélte az életet, melyet nekem kellett volna átélnem. ... S ezért talán kegyelmes lesz hozzám a sors halálomban” (uo. 368-9).

Vágykiélés az alakmásban és irracionális büntudat az alterego tette miatt — kedvelt motívumai ezek a századvég és századforduló pszichologizáló, prefreudista irodalmának (R. L. Stevenson: Dr. Jekyll és Mr. Hyde különös esete, 1886; O. Wilde: Dorian Gray arcképe, 1891). Amiben több, amivel mélyebb a java Krúdy-írások gondolatisága a szecessziós bestseller-irodalom említett könyveinél, s ami Krúdynak ezeket az alteregós történeteit Babits Gólyakalifá-jának méltó kortársaivá avatja, az az, hogy Krúdynál a hasonmás szerepeltetése elsősorban nem az irracionális-fantasztikus légkör megteremtését szolgálja: legjobb írásaiban az alterego az önvád, a lelki gyötrellem szimbóluma, a „jobbik én” megszólalása vagy felidézője. Az alakmás, mely a tízes évek novellisztikájában a lírai magatartás tárgyiasításának eszköze volt, az Asszonyságok díjában és a vele egy időben készült elbeszélésekben kritikai funkciót kap. A regény- és novellahősök titokzatos módon felbukkanó alteregóikról olvassák le életük sivárságát, lelkük torzulásait (A ház, ahol a lámpás ég; A bolondok kvartély), valahogy úgy, mint Táborny Elemér, aki látálmáiban egy társadalmi (és lelki) alvilág örvényeibe tekint.

A „kettős én”-nek, a személyiség ambivalenciájának olyan alteregós ábrázolására is van példa Krúdy műveiben, ahol a hasonmás mintegy ellensúlyozó, kiegyenlítő, „szabályozó” funkciót tölt be a főszereplő mellett: a Nagy kópé nyolcadik fejezetében (Séta a város kapuin belül) Rezeda Kázmér hűséges kísérőjével, Árnnyékkal a pesti nők erkölcséről vitatkozik (NK).

309–18). A szerelmes férfi eszményítő és eszményeket kereső rajongásával szemben Árnyc a cinikus, gúnyos dezillúzió hangját szólaltatja meg. Rezeda és Árnyc ugyanannak a léleknek két felét, egymással szüntelen pörben álló két szélső pólusát képviseli: Rezeda Kázmér természetesen ÖNMAGÁVAL vitatkozik.

A tudattalan szféra „feltörését”, amely az önmaga elől menekülő embert a saját igazi énjével való szembenézésre rákényszeríti, az egykorú széppróza, mint erről a bevezető részben már röviden megemlékeztünk, kétféleképpen: vagy ÁLMOK, vagy ALTEREGÓK közvetítésével jeleníti meg. Krúdy írásai-ban e két motívum természetesen külön-külön is előfordul, pl. A podolini kísértet-nek korábban már idézett részletében a hasonmás, ill. szimbolikus képsorok az emberi álmokról (ASZN. 38, 128; N. N. 172–5; AD. 75, 79–80, 174, 220; további fantasztikus álomleírások: PÁ. 507–11; VB. 393–8, 402–4). Az alterego-motívum és az álom-motívum azonban néha szorosan összefonódik: ilyenkor a szereplő álmában olyan alakot ölt, olyan helyzetben pillantja meg magát, amely elfojtott vágyainak, ismeretlen „másik én”-jének a megnyilatkozása. A Rezeda Kázmér szép életé-ben Júlia, a gyöngéd lelkű, feddhetetlen erkölcsű polgárasszony „Álmában ... gyakran látta magát olyan vöröshajú, vízsínű szemű és félig meztelen asszonyságnak, mint a képírók Borgia Lukrécia-t ábrázolják. ... körülbelül minden harmadik hónapban visszatért az álmokban a kígyóhajfűrtű, ötszázestendős asszony. Átváltozott Júliává, »kicserélte« magát Júliával, pedig csak annyi közük volt egymáshoz, hogy Júlia volt a legszemérmesebb asszony, míg Borgia Lukrécia a legszemérmetlenebb. ... Borgia Lukrécia korában (álmában) Júlia is olyan dolgokat követett el, amelyek csaknem a szívverését állították meg másnap, amikor eszébe jutottak. Ezek az álomemlékek rontották meg az életét” (RK. 187–8). Alice viszont, a kikapós pesti úridáma, aki barátnőjével a nyilvánosházba jár, hogy a „lányok” durva tréfáin szórakozzék, lázálmában egy apácázárda fejedelemasszonya lesz, majd ártatlan, liliumfehér hajadon, aki pünkösd délutánján esküvőre megy a margitszigeti kápolnába (AD. 128). A kontraszt-alakmás álobeli megjelenését, a „szembesítést”, ill. az önmagukra ismerést mindkét esetben a szereplő halála követi: Alice már nem is tér többé magához vízióiból, és Júlia is hamarosan meghal. A kritikai alterego itt is a halál követének bizonyul, éppen úgy, mint Wart Sámuel órásmester számára.

Noha Krúdy és a freudizmus kapcsolata még nincs kellően tisztázva, elképzelhetőnek tartom, hogy a bécsi pszichiátriai iskolának akkor fölöttébb divatos-sá vált tanai hatottak az Asszonyságok díja és a Rezeda Kázmér szép élete álom-felfogására, nyilván Ferenczi Sándor közvetítésével, aki 1914-ben adta ki Lélekelemzés, 1920-ban A psychoanalysis haladása című munkáját. Nem szabad azonban figyelmen kívül hagynunk azokat a babonás népha-

gyománnyokat, álommagyarázatokot sem, melyekből Krúdy — nagyanyja, Radics Mária révén — ugyancsak meríthetett, különösen az Álmoskönyv (1920) írásakor. Ezzel a kiegészítéssel fogadhatjuk el Fėja Géza véleményét, aki az Asszonyságok díj-át „a mélylélektan legnagyobb magyar megnyilatkozásának” nevezte (1964: 606).

Az Asszonyságok díj-ában az ÁLOM- és az ALAKMÁS-motívum egy pontba fut össze. Az álomkép azonosul az alteregóval, a hasonmás neve: Álom. Befejezésül Krúdynak ezt a művét vizsgálom meg.

Az Asszonyságok díja egyike Krúdy legpompásabb regényeinek, az író legkedvesebb könyve (vö. Kozocsa 1964: 653). A fentiekben vázolt tendenciák: a mélyebb valóságfeltárás igénye, a lírai alakmások megváltozott funkciója talán ebben az írásában érvényesülnek a legtökéletesebben. Az elveszített világháború és a levert forradalmak hatásának minden bizonnyal része lehetett abban, hogy Krúdy a biedermeieres romantikától eljutott a léleklátó társadalombírálatig, az Aranykéz utcai szép napok-tól a „pesti regények”-ig. A háború-motívum, mely az utolsó Krúdy-regény, a Rezeda Kázmér szép élete keretjátékát adja, már az Őszi utazás-ban (1917) feltűnik (Mme Louise jóslata). Egy 1919. januári cikkében Krúdy nyíltan utal a háború előtti élethabzsolás „Schlusspanik”-jellegére: „Most már tudjuk, hogy mi volt az örület, amely nem hagyta éjszaka aludni az embereket ... Közelgett a háború a városra, amely Ninivéhez volt hasonlatos” (Jegyzet egy báli legyezőre, MÉ. 32–3). S a következő mondatban már egy reálisabb, kritikai ábrázolásmód körvonalai sejlenek: „Be sokat lehetne írni arról a régi Pestről, a gazemberek városáról!” (uo. 33; én emeltem ki K. G.).

Az Asszonyságok díj-ának előhangja így vázolja az írói célkitűzést: ebben a könyvben „valaki elgondolja, hogyan élnek polgártársai Pesten. Mit imádkoznak az istenházában, és mit cselekszenek, amikor azt hiszik, hogy senki sem látja őket” (AD. 10). A regény cselekménye — pontosabban: kevertcselekménye — egy nyilvánosházban játszódik. Krúdynál a bordélyházak és vendégeik leírása mindig bíráló szándékot rejt magában: ezen a helyen az emberek „levetik álarcukat”, nyers állatiasságuk, visszataszító tulajdonságaik pőrén mutatkoznak meg (uo. 64–8, 95–122). Ennek a leleplezésnek csak külsőleges eszköze a nyilvánosházi milió: Krúdy az embereknek elsősorban titkait kutatja, lelkük zavaros, félelmetes mélyét tárja elénk, azokat a „lelki pincéket”, amelyekben csak néha világít imbolyogva „a vallomás gyöngye mécsse” (N. 492). Fantáziáját különösen a lebéklőzött, homályos ösztönvilág, a váratlanul és elementáris erővel feltörő tudatalatti foglalkoztatja, mely látszólag megmagyarázhatatlan cselekedetekben nyilvánul meg, a gide-i „action gratuite” szimptomáinak megfelelően: Szortiment lapszerkesztő és az Idegen minden látható ok nélkül öngyilkos lesz (Böske, vagy a

szerkesztőség pesztonkája; A bolondok kvartély), Levrey Konstantin szerelme tótágast áll (Tótágas).

A freudi pszichoanalízis eredményei ekkortájt váltak nálunk is közismertté. Babits Gólyakalifa-ja nyomán jelentős művek és olcsó ponyvaregények kedvelt témája lett a „kettős én” motívuma, a közhellyé egyszerűsödött felismerés, hogy „mindenkiben két ember lakik”. Az Asszonyságok díja nyilván összefügg ezzel a mélylélektani fogantatású irányzattal, de Krúdy számára a tudatról és a tudatalattiról szóló freudi tanítások a divatos ismeretnél lényegesen többet jelentettek: lelkének és művészi törekvéseinek legmélyebb tendenciáival találkoztak. Regénye magasan kiemelkedik a korszak freudista ihletésű szépirodalmából, a kortársi művek közül legfeljebb Füst Milán Nevetők című kisregénye mérhető hozzá: két barát története, akikről végül kiderül, hogy tulajdonképpen azonosak: egy lélek két felét, a gyilkos indulatot, ill. az erkölcsöt, tisztaságot szimbolizálják.

Az Asszonyságok díja egy meglehetősen talányos mondatral kezdődik: „Démon, aki az egész világ felett uralkodik, egy nap Pestre jött, és a temetésrendező házában lelt búvóhelyet” (AD. 11). Erről a szimbolikus, titokzatos Démonról, aki alaposan megzavarja a derék Czifra János lelkinyugalmát, fellázítja bútorait, beszélő papagáját és elfojtott vágyait, viszonylag keveset tudunk meg a történet során. Csak sejthetjük, hogy a magány, az öregedés, a halál démonáról van szó, mely sötét, alaktalan árnyék gyanánt telepedett a temetésrendező sivár, értelmetlen, halállal-szomszédos életére. A Démon biztatására Czifra János, a józan életű pesti kispolgár lakodalmi kavargásba és táncba keveredik, majd hullaszállító konflison az örömházak utcájába jut. Itt találkozik titokzatos alakmásával, Álommal, önmaga előtt is titkolt „másik én”-jével, tudat alá szorított, csak álmaiban megnyilatkozó vágyaival. Nem kellemes ez a szembesülés Czifra János számára, igyekezne is kereket oldani — de nem lehet: akármerre indul, a rejtélyes ismeretlen-ismerősbe ütközik. Krúdy tudta, s a Rezeda Kázmér szép életé-ben ki is mondja, hogy az ember egyik „legnagyobb szolgasága”, „megsegíthetetlen baja” „a bujdosás, önmaga, az önmagára való ráismerés elől, mint ahogy nagyon kevés ember van, aki szívesen venné, ha önmagát látná az utcán szemközt jönni vagy éjszakánként az ágy szélére telepedve látni, amint őszintén beszélne vele” (RK. 104). Nos, Czifra János sem örül ennek az „őszinte beszélgetésnek”, de végül hasznára válik: egyetlen éjszakán többet tud meg az emberi életéről, örömről és szenvedésről, mint egész addigi élete során. Álom az önmagára találás lehetőségét jelképezi.

Az Asszonyságok díja végig egyetlen kérdésre keresi a választ: „Hogyan élünk, hogy hosszú életűek legyünk ezen a földön” (AD. 10). A regény az élet értelmének kereséséről szól. Ezért szenved a szerencsétlen kis Natália, ezért jár Czifra János szokatlan utakon. És végeredményben mindketten meg

is találják: Natália újszülött kislányának egyetlen csókjában, Czifra János az árván maradt gyermek örökbefogadásában. A temetésrendező szembe tudott nézni, meg tudott birkózni „kritikai alteregójával” — meg tudott változni. S amikor hajnalban kilép a klinika kapuján a Bakáts térre, hiába keresi rejtélyes éjszakai útitársát: Álom nincs sehol.

4. Szimbólumok és szimbolizmus

Közismert tény, hogy Krúdy nem tartozott semmiféle irodalmi irányzathoz vagy csoporthoz, hanem a maga útját járta. Így azután — legalábbis programszerűen — szimbolista sem volt. Képzalkotásában a szimbólum nem játszik olyan vezető szerepet, mint a nagy kortársak, elsősorban Ady lírájában. Ez azonban korántsem jelenti azt, hogy egyáltalán nem használt szimbólumot, vagy hogy éppenséggel elvből került a lényegsűrítő költői jelképeket. Ennek éppen az ellenkezője igaz: Krúdy stílusában az elemi szimbólumnak éppúgy megvan a maga helye, mint a bonyolultabb felépítésű, továbbfejlesztett jelképnek.

Egy 1919 januárjában publikált elbeszélésében, A bolondok kvartélyában a Gazda és hasonmása, a Vendég már-már szimbolikus alakokká nőnek, míg a vendégfogadóként, éjjeli kocsmaként emlegetett örömtanya a régi Magyarország jelképévé tágu (MSZ. 140–52). Egy három évvel korábbi újságcikkben (A Démonhoz, P 1916. 53–8) a csárda, ahol „felejteni lehetett az életet, mikor még csak a maga baja volt mindenkinek, mikor még minden egyéni volt a földön” (i. m. 56), a háború előtti magyar életforma szimbólumaként merül föl a múltból. Ezt a képet fejlesztette tovább, árnyalta még sötétebbre Krúdy az említett novellában.

Bővelkedik szimbolikus figurákban és jelenetekben az Asszonyosságok díja is: gondoljunk csak az előző fejezet vége felé említett Démonra (AD. 11) vagy a „háromezer esztendő nő”-nek és a mazochista „tanár úr”-nak kafaian hátborzongató légyottjára (uo. 94–102). Szimbólum a Nagy kópé Antóniája is, akiben Rezeda Kázmér minden korábbi szerelme egyesül (NK. 342).

Szimbolikus jelentésre és jelentőségre tesznek szert Krúdy prózájában a vissza-visszatérő képek, motívumok is. A *piros* szín például az életöröme, az élni akarásnak a hordozója (így volt ez már Adynál is: „Változat és Halál adódtak / Belül egy-egy gyarló körön, / De várja az Embert víg célja: / *Piros*, tartós öröm”). Az Aranykéz utcai szép napok egyik elbeszélésében a „kalandos öregúr” az *örömpiros* ablak felnyílására vár (hiába), hogy „odabentről kiszálljon néhány taktus a régi zenéből” (ASZN. 72). Szindbád is „*piros* ablakú, ködbeborult ormú kis kastélyba” szeretné költöztetni ab-

rándjainak hősnőjét, a kikapós aranyművésnet, de csak egy vízivárosi nyári vendéglőbe viszi el, ahol azonban „az udvaron ecetfák álltak, amelyek csodálatosan *pirosodtak*, midőn az ősz közelgett, és az elhagyott asztalokon *pirosfejű* kakas merengett. *Piros* volt a bor, amelyet a kötényes legény enyhe, október végi délután az asztalra helyezett” (Az ecetfák pirulása, SZ. 371–7).

Gyakran találkozunk Krúdy írásaiban az *ősz* és a *halál* szimbólumalakjaival is. A madárijesztő szeretője című novellában a csösz rozsdaszínű szüre alól „meg lehet lesni az ősz, amikor révülten, özvegy kedvvel befordul a szélmalom mellett a mezőkre. Olykor egy remegő kezű vándormuzsikus alakjában jön, máskor lóháton, mint egy nyugalomba vonult cirkuszigazgató, aki többé nem leli örömét a lovaglásban, mert pénzt nem keres vele” (MSZ. 119). Eszténa, Az útitárs hősnője pedig így írja le a halált: „Mi jól ismerjük őt. Az anyám néha szokott beszélgetni vele viharos éjszakákon, midőn betér hozzánk a zivatar elől, és a konyhában meleg bort iszik. Ó, nem ám a gyertyaöntő a halál, amint az emberek hiszik. A halál más valaki ... Egy kis köpcös, utasforma ember, aki nagyon csendesen, lehajtott fejjel ballag a házak fala mellett. Szurokszínű szeme tétován, szomorúan néz, a haja sima, mint a kutya szőre, egy piros zsebkendővel letakart kalitkát visz a kezében. Abban hordja el a lelkeket, mint a cinkéket!” (Ú. 53–4).

A szimbolikus ábrázolásmód a kései Krúdy-írásokban nem is egyszer a víziónak, a delírium szülte rémképeknek a keretétül szolgál. A Zöld Ász (1930) tizedik fejezetében (Egy varázsló jár az ablak alatt) a főszereplő így mondja el megőrülésének történetét: „elvesztettem eszemet, mint ahogy a sipkáját elhagyja némely ember. Most már mindegy, hogy hol bicsaklott meg az elmém. Talán sohase fogom megtudhatni, mely varázslat vitt az ablakhoz azon az éjszakán, amikor egy addig csak rossz álmaimban látott varázsló a csillagfényes éjből hirtelen az ablakhoz lépett, és arcomba fújta mérgét, és babonás szavait elmondta. Nyomban elvesztem. Nyomban elment az eszem. ... A folyamra nyílt régi ablakom, és a varázsló a folyam felől jött nyári éjszakán, amikor a hold ugyancsak a folyam felett állott és majdnem megszólalt. A varázsló két nővel jött két karján ... Az egyik nő tapasztalt öregasszonynak látszott ... A lányát, akit a holdvilágban sétáltatott, Juliskának hívták ... A vénasszony intésére egyforma kanárisárga harisnyába bújtatott lábaikat szökdécselve irányították az emeletre, a padlásra, egy szóval a fejem fölé, ahonnan vizet eresztettek a fejemre, hogy a varázslat sikerüljön” (USZ. 606–8).

Az elemi szimbólum kisugárzása általában csak a képet tartalmazó mondatra vagy bekezdésre terjed ki; vannak azonban Krúdynak olyan szimbólumai is, amelyek köré egész műveket épít. Ezek a képek vezérmotívumként hullámanak végig a szövegen, s az írásmű alap gondolatának hordozóivá válnak. Az alapszimbólumból hosszabb elbeszélés vagy éppen kisregény

is kisarjadhat. Az önéletrajzi elemekben bővelkedő, erősen lírai hangvételő N. N.-nek (1922) egyes epizódjait például a ciripelő nyírségi tücsök jelképes motívumának szálára fűzte föl Krúdy.

Az N. N. — mint minden igazi Krúdy-mű — a boldogságkeresés regénye. N. N.-t, a „regényke” hősét a lelkében megszólaló tücsökhang hozza vissza Juliskához, első szerelméhez. A történet színtere — a Nyírség — olyan táj, ahol az álmok megelevenednek. A cselekménytelen cselekményt, a bizarr képsorokat a tücsökzene mélabús, őszies melódiája fogja össze egységes, kerek egészé. Múlt és jelen egymásba olvad: az édesanya és Juliska, az apa és a fiú alakja az „álmom-realizmus” időtlenségében hol különválnak, hol összeomosódnak. A nemzedékek szinte észrevétlenül lépnek egymás nyomába ebben a nosztalgikus-kísérteties „nyíri csend”-ben. Egy másik művében, a Napraforgóban így jellemzi ezt az életformát Krúdy: „Itt nem sietnek az élettel, mert annak soha sincsen vége. A családok vére kifogyhatatlanul csergedezik, szinte ugyanazok folytatják tovább az életet megifjodva: akik meghaltak” (N. 315). Krúdy szeme előtt egy sohasemvolt „rég, boldog Magyarország” ábrándképe lebeg. A tücsök dala azt a rendíthetetlen nyugalmú, természetes létezési képet képviseli, mely a régi kúriák lakóinak az évszakok váltakozásához, a kalendáriumhoz igazodó, eseménytelen és mégsem sivár, poétikusan egyhangú és érzelmekkel telített életét, ezt a „végtelen életet” áthatotta.

A harmadik fejezet végén némiképp megváltozik a tücsök-szimbólum jelentése: „A tücsök ... mindenkinek a szívében lakott, aki nem volt az élet kiválasztottja, boldog ember... Talán nincs is boldog ember a világon. És így a tücsöknek sok házikója volt Magyarországon” (N. N. 87). A tücsök itt a boldogtalan emberek szívében élő vágyat jelképezi, egy tisztább, teljesebb élet képét, lelkük, énjük jobbik felét, melyet nem tudnak megvalósítani, de elfelejteni sem, s amely — pusztán meglétével — megneemesíti és vigasztalja őket.

A Krúdy bemutatta Nyírség a „magányos tücsök”, a magukra hagyott emberek világa. A hatodik fejezet (A kétlábú tücsök) nyíltan ki is mondja ezt az azonosítást: „Magamban voltam, magamnak gondoltam mindenféle gyönyöröket, szívringatókat, elandalítókat. *En voltam a tücsök.* És mindenki tücsök volt körülöttem, mert mindenki magának élt” (95; én emeltem ki K. G.). A tücsök az elmagányosodásnak, egy fájdalomban és érzelmekben gazdag, nemes individualizmusnak a jelképe: olyan magánynak, mely már nem bíz senkiben és semmiben, nem reméli az ábrándok megvalósulását, csak magában és magának gondol „mindenféle gyönyöröket”.

A tizedik fejezet, Juliska meséje bontja ki a tücsök-szimbólum újabb, véglegesnek tűnő jelentését: a tücsök maga a szerelem, az ember jobbik énje, lelkiismerete. A romlatlan, tiszta, ábrándos ifjúság, „a valóságos élet”. „A tücsök mindig hűségre tanít” — mondja a Lyukas Világ vendéglő kopott

vándora (164). A lelkiismeret szavát megszólaltató házi tücsök, „a tűzhely tücske” motívumát már Dickenstől is ismerhette az író (erre a lehetőségre Varannai Aurél [1980] hívta fel a figyelmemet), de Krúdynál a tücsök — mint látni fogjuk — önellentmondó tartalmakat is hordoz, valami többletet a dickensi idillhez képest. Ez természetesen nem okvetlenül értékbeli többlet a magyar író javára, de meg kell jegyezni, nehogy a részbeni párhuzamosság, a könnyen feltehető hatás miatt az N. N. tücsök-szimbolikája pusztán átvételnek vagy akár utánérzésnek tűnjék. Amiben Krúdy tücske más és több a Dickensénél, azt jól meg lehetne magyarázni nemcsak a két írói egyéniségnek, hanem a két korszaknak a különbségével is, de most nem ez a célunk. Folytassuk inkább a kisregény elemzését!

Az N. N. két egybefonódó, egy ponton találkozó keresés története: a fiú az apját, az apa az elvesztett ifjúságát, ifjúkori énjét keresi. Egymásra találásukat (együttal: N. N.-nek önmagára találását) a tizenhatodik fejezet (A régi szélmalom tücske) jeleníti meg. E találkozásra egy elhagyatott kertben, egy fiatal lány ablaka alatt kerül sor: apa és fiú szinte vetélytársként néznek farkasszemet. Nem is történhetett ez másképpen, hiszen a találkozás épp azáltal jöhet létre, hogy most már a fiú is olyan, mint az apja: „szerelmes tücsök” (96).

Ám ez a „nyírségi idill” nagyon is kérészéletűnek bizonyul: a főhős nyomban útra kel, mihelyt övéire rátalált. Ez a lezárás már-már a gide-i „action gratuite” (megmagyarázhatatlan cselekedet) önkényességét idézi. De csakugyan ennyire indokolatlan ez a gyors, szinte menekülésszerű távozás? Gondoljuk csak meg, milyen tanulságokkal szolgálhatott N. N. — az író alakmása — számára e nyírségi kisvilágnak lidércnyomásos légköre, az Ónody nővérek vidékies „jólértésültsége”, Szomjas Gusztinak örültséggel határos dekadenciája. Ebből a bűvös körből ki kell törni, tovább kell vándorolni, ismét csalódott szívvel, de felejtethetetlen, tücsökzenés pillanatok emlékével gazdagabban.

A történetnek ily módon való befejezése láttán szinte önkéntelenül vetődik fel az olvasóban a kérdés: nem jelképezheti-e a tücsök azt a különös, szindbados-krúdys életformát is, mely önmagán is sebet ejtő állhatatlansággal lép túl a megtalált boldogságon, vissza se nézve arra, amit (és akit) elhagyott? Ennek a vándoréletmódnak, „szindbádi létnek” talán éppen az a feloldhatatlan magány, az a nemes, de reménytelen individualizmus a forrása, melyet a minden magányos ember szívében hegedülő tücsök szimbolizált.

S végül: La Fontaine meséje óta a tücsök mindig eszünkbe juttatja az elbűvölően muzsikáló, de könnyelmű, csak a pillanatnak élő művészt, aki nem gondol a jövőre, csak a jelent élvezi (vagy ami Krúdynál ezzel egyet jelent: a múltba réved, az eltűnt idő nyomában jár).

Az N. N.-ben egyazon szimbólum egyetlen művön belül is sokféle funkciót tölt be. Ez alighanem a szimbólumregény műfajának ellentmondásosságából, a műfaj EPIKAI és a költői eszköz LÍRAI jellegéből fakad. Ám ez a polivalencia (többértékűség, többértelműség) nem veszélyezteti a tücsök-szimbólum vezérmotívumára épített kisregény művészi egyneműségét, mert a különböző „jelentések” összefüggnek egymással: egymást magyarázzák, és egymásból következnek.

5. Időélmény és kompozíció

Krúdy Gyula művészetének talán az a különleges vonzódás a leginkább szembeűnő sajátsága, melyet írónk a múlt, az „eltűnt idő” iránt tanúsít. E nosztalgikus — s egyúttal: ironikus — retrospektivitás az emlékezés szubjektív közegében oldja fel tér és idő korlátait. Ebben az értelemben csakugyan nevezhetnők Krúdyt „az Idő költőjé”-nek, amint ezt Kárpáti Aurél, az egykori jeles kritikus és esszéista tette az író negyedszázados jubileuma alkalmából publikált meleg hangú üdvözlő cikkében (szövegét l. KrV. 211–4).

Krúdy időkezelésének, időszerkezeteinek kérdéskörét ebben a fejezetben három irányból próbálom megközelíteni:

1. az irracionális világérzékelés nyomai mint egy tipikus korhangulat visszatűkrözödése;

2. a regényesség mint az ifjúkori romantikus olvasmányélmények feltehető hatása;

3. a lírai alapállás mint az epika szubjektívizálódásának oka és tünete.

A századelőn, az irracionális töltésű élet- és szépszis-filozófiák térhódításában is megmutatkozó válságpszichózis légkörében Krúdyt is megérinti egy pillanatra a „Minden Egész eltörött” sejtelve, az elemeire bomló világ láttán érzett nihil-döbbenet. Ennek a „pre-egzisztencialista”, az elidegenedést szinte fiziológiai intenzitással érzékelő magatartásnak értékes korai dokumentuma a Kocsi-út az éjszakában című Ady-vers: „Minden Egész eltörött, / Minden láng csak részekben lobban, / Minden szerelem darabokban, / Minden Egész eltörött.” Úgy tűnik, a korszak emberében valamiképpen megingott — vagy legalábbis meginogni látszott — lét és nemlét metafizikája. A konkrétumokba vetett hit megrendülése folytán *van*-nak és *nincs*-nek újfajta dialektikája bontakozott ki az útkereső elmékben. Irányjelzőként talán elég, ha megint csak a kortárs Adyra, A Nincsen himnusza költőjére utalunk: „A van csak egy rossz álm / S a valóság a Volna. / ... A Ma egy nagy hazugság / S az igazság a Holnap. / Nincsen semmi, ami van, / Egy Való van: a Nincsen.”

Hogyan alakította mindez Krúdy világát, miképpen befolyásolta műveinek tér- és időszemléletét? Kiindulásul hadd emlékeztessenek Sükösd Mihálynak egy régebbi tanulmányára, melyben a XX. századi regény tér- és időstruktúráit elemzi. Sükösd szerint a konkrét, realista regénytér, melynek ábrázolásában az író extenzív totalitásra törekszik, nagy lehetőség, nagy eredmény annál az írónál, akinek magabiztos világkép van a birtokában, s regényét „egy egységes világ lakójaként” teremti. Ez a realista regénytér azonban lehetetlenné, megvalósíthatatlanná válik, mihelyt az addig egységesnek hitt világ megrendül, részeire törik a regényíró körül (Sükösd 1969: 91). Ugyanígy vált problematikussá a konkrét-reális, lineáris regényidő is: és Krúdy tudta, vagy inkább megérezte ezt. Az emlékezésben megtalálta az újfajta valóság ábrázolásának adekvát eszközét, *van* és *nincs* dialektikájának modern, költői formát adott. Krúdy művészetében tudatosodik és lesz formateremtő elvvé, esztétikailag relevánssá az a különben triviális tény, hogy az emlék, a megelevenedő, felgomolygó múlt: olyan *nincs*, ami van, és olyan *van*, ami nincs; irrealitás, de egyúttal lélektani realitás is. Krúdynál ennek megfelelően voltaképp NINCS IS JELEN: minden cselekvés, érzés és gondolat a múltból táplálkozik és a múltba tekint. A jelen realitása feloldódik a múlt irrealitásában, az emlékezés, a képzettársítások lebegésében. A romantikus olvasmányélmények hatása alatt érlelődő, írói és emberi szerepeit próbálgató fiatal Krúdy rendkívül nagy jelentőséget tulajdonít a regényességnek, a jelent múlttá stilizáló hangulatosságnak. Egy kis túlzással azt mondhatnánk: csak az a ház ér valamit a szemében, amely legalább száz éve épült, s a kéménykürtőben kísértet lakik (ha fogadóról van szó: meggyilkolt kupec holtteste van befalazva). Érdeklődése, figyelme a múltra összpontosul, a jelenben is a múltat, a hangulatot keresi. Nagyanyjának vidéki házát meg éppenséggel romantikus lovagvárrá stilizálja: „A háztetőből mohos tornyocska emelkedett ki, amelynek közepén valamikor óra foglalt helyet. A tornyocskán szürke galamb üldögél” (PÁ. 477). Voltaképpen nem is valóságos múlt ez, pozitív ismeretek alig fűződnek hozzá. Nem is igen fűződhetnének, hisz Krúdy egyáltalán nem törekszik történelmi hitelességre, „epikai hitelre”. Regényhőseit egy fiktív, lírai múlt díszletei között mozgatja, szándékolt anakronizmussal kever össze középkort és biedermeiert, az időtlenség, a „valamikor régen” illúzióját keltve: „Péter Pál befordult egy hegynék kanyarodó utcácskába, ahol oly régi házikók lapultak meg egymás mellett, mintha nagy titokban évszázadok óta itt felejtette volna őket az idő. A császárok, királyok meghaltak, a földbe rejtőzött házikók véletlenül itt maradtak. Valamelyik kavicsban tán Mátyás király botlott meg, mikor utoljára erre járt” (uo. 500–1).

Krúdy a tízes évek közepéig–végéig tartó korszakában némiképp a múlton átszűrve ábrázolja a jelent. Az eseményeket emlékké és hangulattá szub-

limálja, Rip van Winkleként mozog saját korában. Stilizáló dekorativitását, mely gyakran a modorosság határát súrolja, pompásan érzékelteti az Így írtok ti-beli paródiának ez a részlete: „Régi, nehéz ezüstkanalak csilingeltek finoman a régi csészékben, melyekben a régi, ódon kávé füstölgött — egyesek régi, patinás sonkát ettek tojással” (Karinthy 1963: I, 121). Valóság-látását, leírásait át- meg átszövik az irodalmi reminiszcenciák, romantikus olvasmányélmények lecsapódásai: „A Judit szökés-barnás haja mint egy furcsa növénynek a levelei fodrozódtak csigákba. A századeleji képeken [NB. ez Krúdynál magától értetődően a múlt század elejét jelenti!] láthatók ilyen frizúrával a hölgyek. Talán ő Róza a Himfy dalaiból? A szájának metszése élvvagyó és merész, mint a delnöké, akiről hajdan a költő kobza zengett. ... egyszerre olyannak látta Szekszti Juditot, amilyennek azokat a nőket képzelte, akiről Kisfaludy vagy Csokonai verselt. Lilla volna? A ruházkodása is ódivatú és keblén a medállion pasztellképecskéje ... szintén századeleji dolgokra emlékeztette a régi könyveket és képeslapokat forgató Péter Pált. Még szelíd és engedékeny mosolygása is a Családi Kör-beli gyöngéd, leheletszerű úrhölgyek tulajdona volt egykoron. Hosszúkás keze, nyerges lába és keblének formája, amely a császárkörtéhez volt hasonlatos, a fodrok szoknyácskáján és fehérharisnyás bokáján a szalaggal megkötött félcipő, bizonyára Himfynek voltak mind adresszálva, aki valaha e tájon járt és bús verseit írta a kesergő szerelemről. Most már pontosan tudta Péter Pál, hogy látta valahol Szekszti kisasszonyt... A régi Családi Kör valamelyik ódon évfolyamában, gyöngéd acélmetszeten vagy egy régi arckép-albumban...” (PÁ. 514–5).

A tízes évek Krúdyjára különösen illik Sötér Istvánnak ez a jellemzése: „Kevés író járt oly közel a giccshez, mint ő, s kevés tudott mégis oly tiszta, oly gögösen igényes maradni” (1966: 159). Rejtélyes módon még legstilizáltabb, legszenvelgőbb, „legbiedermeierebb” írásainak is van valami alig megfogható, vibráló modernsége. Ennek a modernségnek a magyarázatát — többek között — időélményének újszerűségében, időkezelésének analitikus-képzettársító jellegében kereshetjük. Nála a múlt beleépül, sőt beleszól a jelenbe, melyet csak közvetetten, a múlt fényeiben megfürdetve látunk. A szeretett nő alakját is átszínezi az emlékezés: ha Rezeda Kázmér egy hölgyért rajong, nemcsak ezt az egyet szereti, hanem mindazokat a régi kedveseit, akik hasonlítanak rá (s így szinte azonosak vele), akiket „az analógia démona” (Mallarmé) a múlt páráiból visszaidéz. A Krúdy-novellák egyik típusában a régi szerelmét fölkereső „utas” beleszeret egykori kedvesének leányába (talán a saját gyermekébe?): az új szerelemben kelti életre a régit, a hasonlóság önáltató varázsával játssza ki az időt (A hídon, A vadmacska, A gyertya egy tiszta házban stb.).

A hasonlóság képzettársító ereje szoros, jelképes kapcsolatot teremt múlt és jelen között. A Napraforgó-ban a két Evelin hasonlósága Álmos

Andor szerelmének sorsszerűségét húzza alá: „A régi Evelin arcképe ott függött a falon életnagyságban, s az élő Evelin az arckép alatt állott — mintha megelevenedve kilépett volna rámai közül a festmény. Csodálatos hasonlóság volt ez. Mintha a rendkívüli nő ... újra kezdené elmúlt életét. ... Evelin, a régi Evelin arcképe alatt hosszadalmasan megállott, s egyetértő pillantást váltott az ősasszonnyal; ... nyomban megérezte, hogy különös hatalma van ebben a házban, hol mindenki tartozik neki engedelmeskedni. Hazajött, a régi asszony örökébe, akinek még szinte látszik lengő szoknyája az ajtófélfák között” (N. 312–3). Az emlékező Krúdyt „Letűnő és visszatérő generációk veszik körül” (Kosztolányi 1977: 245). Az egymás nyomába lépő nemzedékek élete, sorsa, szerelmei egybemosódnak, „egymásra montírozódnak”, s már alig tudjuk, a múltban vagy a jelenben járunk-e, élünk-e vagy emlékezünk. A nő, akinek szerelmet vallunk, a nagyanyánkra hasonlít, s mi — félig öntudatlanul — a nagyapánk életét éljük, kínjait kínlódjuk újra. (Ezt a generációk sorsát egymásra vetítő időjátékot szépen elemzi az N. N. kapcsán Orosz Sándor 1961.)

Krúdy nem ismerhette Bergson időelméletét, nem olvasta Az eltűnt idő nyomában-t. Prózájának modern, analitikus–asszociatív időkezelése mégis ezeknek a korszakos jelentőségű kezdeményezéseknek méltó kortársává teszi. Időszemléletét a valóság tényeinek közvetett, emlékező–képzettársító tudomásulvétele határozza meg. Műveiben — éppúgy, mint Proustnál — az idő öntörvényű regényelemmé rangosodik (vö. Sükösd 1969: 97). Krúdynak témája és anyaga az idő, az elmúlás ténye, múlt és jelen melankolikus, emlékező szembeállítás. Ilyen értelemben valóban „csupa történetiség benne minden” (Baránszky Jób 1969: 705), de ahogy ez a „történetiség” megvalósul, az maga a történetietlenség, pontosabban: a történetiség linearitásának felfüggesztése. Az idő érzékeltetése az idő legyőzésével, múlt és jelen pillanatba-tömörítésével: az idő „megállításaival”. Ám ez az időben való utazás, múltba visszatérés kétszeresen is fantasztikus–irracionális: „az órák valami olyan időt mutatnak, amilyen idő talán soha sincs” — az emlékezés legyőzi az időt, de azon az áron, hogy megszünteti. Az öregedő Szindbád és hajdani kedvesei (kik valamennyien megőrizték üde nőiességüket!) nem a jelenben találkoznak, nem is a múltban: egyszerűen kilépnek az időből, az időn kívül találják egymásra. (Valahogy úgy, mint N. N. és a fia; ennek a találkozásnak irreális–irracionális jellegéről — a hosszú hajú Saroltának udvaroló fiú, a „vetélytárs” legfeljebb tízéves lehetne! — Orosz Sándor is ír említett tanulmányában.)

Mindez szorosan összefügg Krúdy ihletének, alkotásmódjának alapvetően LÍRAI meghatározottságával. „Krúdy Gyula szereti a múltat, s ez már majdnem azt jelenti, hogy költő” (Kosztolányi i. m. 242). A világ ábrázolásának ürügyén önmagát ábrázolja a világban, ebből adódik írásainak ref-

lexív jellege. Fő módszerévé az EMLÉKEZÉS lesz: képzettársítások szeszélyes szövevényében láttatja a jelent. Ahogy Mallarmének a pipa elővétele Londont és az ifjúságot juttatja eszébe, vagy Proustnak a madeleine-sütemény a gyermekkort és Combrayt, úgy válik Krúdy írásaiban egy régi fénykép, egy legyező, egy fátyoldarab a múlt felidézőjévé és szimbólumává. Az időérzet lírai felbontásával, az idő szubjektív átélésével, az idősíkok merész összerántásával Krúdy a magyar irodalomban addig ismeretlen formákat és értékeket teremtett. Ez utóbbira — az idősíkok szuverén kezelésére — jó példa az Asszonyosságok díja egyik részlete, melyben az író négy — három reális és egy irreális — idősíkkal operál: „hányszor gondoltam én magamban, mint fiatal író ..., hogy egykor kényelmes öreg úr leszek, zöldernyős lámpa mellett és papucsban, piros bort szopogatva, a kályhatűz duruzsolása mellett, végtelenül csendes éjjeleken: majd papírra vetem Margit szomorú történetét...” (AD. 157). Az első időrétteg: Czifra János és Álom a vajúdjó Natália betegága mellett; a második: Natália élettörténete, melyet Álom a leány szeméből olvas ki; a harmadik és negyedik: Dubli úr meséje Margitról és elképzelt jövője.

A táj, amelyen a tízes évek Krúdyjának vörös postakocsija végigdöcög, ahhoz az országhoz hasonlít, „ahol az árnyékok tovább élnek” (vö. az Őszi utazás bevezetését: „Talán van valahol egy ország, ahol az árnyékok tovább élnek? Az emberek napsütéses életből való árnyai tovaillelnek a nyár aranygyepén, vándorbotot vesznek kezükbe, amint az ember elhagyja őket, és elbandukolnak folytatni tovább a maguk életét. A messzi tartományba szöknek el a hold árnyai, a torony árnyéka a falu hosszú utcájáról és a fák szendergő árnyképei. Itt a hónap csak különös árnya hulldogál, és a tüzlángnak szeszélye melegít” stb. [ÖU. 215]). Ezen a tájon, az emlékezés birodalmában portyázik Krúdy: „a lélek tájain”. Az emlékezés, a valóságnak KÖZVETETT ábrázolása válik itt alapvető írói módszerré. Ebből vezethető le világlátásának tűnékeny álomszerűsége, holdfényben úszó elmosódottsága. Krúdy, az emlékezés írója kedveli az átmeneti helyzeteket, a tündér változékonyságot: a holdsütötte táj fény-árnyék játékát, az utazást, az őszt, az alkonyt, a vadludakat. Jellegzetes hőseinek jövőjük nincsen, jelenük pusztalátszat: nem többek saját múltjuk lenyomatánál („csupa nyom vagy magad is, kit a holtak lépte vet” — Babits: Csak posta voltál). Létezésüknek egyetlen formája így szükségképpen a múltba révedés, az időben való kalandozás. A jelen benyomásai csak annyiban fontosak, amennyiben képzettársítások sorát indítják el. (Olyan viszonyban vannak velük, mint a vízbe dobott kavics a koncentrikusan továbbterjedő hullámgyűrűkkel.) Ezek az asszociációk a múltba vezetnek, a régi szerelmek nosztalgikus ábrándvilágába, egy realitás és irreális pólusai között oszcilláló tündér hangulatba, mely bizonytalan, mint az álmunkban hallott, elfelejtett zene. Minden Szindbád-novella

egyforma szerkezetű: impresszió → képzettársítás → felderengő emlékképek → utazás a múltba. A Krúdy-hősöknek ily módon az EMLÉKEZÉS az alapvető létezési módjuk, az emlékezés folyamata pedig az UTAZÁS képeiben tárgyasul. Ha Dosztojevskij regényalakjai „pályaudvari állapotban” élnek (Fehér Ferenc 1969: 548), Alvinczi és Szindbád „a vörös postakocsi perspektívájában”. Az utazás motívuma az átmenetiségnek, a tünékeny megfoghatatlanságnak a kifejezője Krúdynál, annak a társadalmon túllépő meghatározatlanságnak szimbólumaként, mely az írónak szinte valamennyi hősére jellemző. Ezek a hősök néha százévesnél is öregebbek, vagy nem is élnek, árnyékok csupán: és mivel árnyékok, nincsen árnyékuk, mint a titokzatos „miszter H.”-nak. Állandóságukban, nem-cselekvésükben, csak az emlékezésben és az emlékezés által létezésükben kortalanná és időtlenné váltak: csak a maguk szubjektív (atmoszférikus, esztétikai) idősíkján van realitásuk, az objektív időben nem helyezhetők el igazán, mint „a százhuszadik életévet is betöltött” Alvinczi, vagy a néhány ezer éves (valójában: kortalan) Szindbád, aki a változatosság kedvéért meghal ugyan (a Szindbád: a feltámadás kötetben), de csak azért, hogy nyomban újjá is szülessék, először csak fagyöngy alakjában, majd férfiúi mivoltát is visszanyerve.

A Szindbád-novellák felépítése a modern, huszadik századi elbeszélő próza analitikus tér- és időszemléletével rokonítható, mely filozófiai alapvetését Bergson elméletében találta meg. Ha a Szindbád-novellaforma kialakulásáról fentebb elmondottakat egybevetnők a bergsoni elmélet néhány alapgondolatával, meglepő hasonlóságokat fedezhetnénk fel. Krúdy — Bergson nem ismerve és merőben más indítékokból — az emlékezést tette műveinek vezérmotívumává. A regényalakok jellemét nem lépésről lépésre bontja ki, hős és környezete cselekvő kölcsönhatásában (ahogyan ezt a hagyományos epikai realizmus megkívánná), hanem egy-egy állapotukban az idő egész folyamát tükrözi, s az egész valóságot észleli. Az egészet, nem pedig csak azt a szeletét, amellyel a hős egy bizonyos akció közben érintkezésbe jut. A lélek „belső realitásának” síkján, a szubjektív vagy atmoszférikus időben a jelen minden benyomása a múlt számtalan hasonló impresszióját szikráztatja fel, s így múlt és jelen, álom és valóság, realitás és irrealitás egymásba játszó, egymáson áttűnő, végeredményben homogén közege jön létre. A vörös postakocsi egyszerre halad át egy valóságos és egy „lelki tájon”. Ez a „lelki táj” a felkeltett asszociációk, emlékek, hangulatok szférája, a bergsoni értelemben vett „belső tartam” (durée réelle) térbeli és időbeli határtalansága. Ezért válik Krúdy stílusának és világvilágának kulcsfogalmává, már-már rendező elvé a HASONLAT. Mágikus analógia-művészete révén „a természet hangulatokká olvad szét, s a hangulatok a természet reális tárgyaiban válnak megfoghatókká” (Mátrai L. 1948: 23). Krúdy képalkotásának a titka (óvatosabban: az egyik titka?) tér- és időszemléletének képzettársító és szimultán

jellegeiben rejlik. A realitás maximumát egyesíti így az irrealitás maximumával, meghosszabbítja a hétköznapot a csodák világáig, s a csodákat visszavezeti a hétköznapok józan, szabályos világába. Így válik elhíhetővé, hogy a két előkelő, valcert táncoló, szentimentális aggszűz, a múlt századból itt felejtett, templomépítő Zöldvári grófnők Alvinczi távozása után morfiuminjekcióval vigasztalják magukat, vagy a rejtélyes „zöld vadász”, akinek a bécsi kapucinus templom kriptájában kellene tartózkodnia, ehelyett Alvinczi téli körvadászatán vesz részt a behavazott Kárpátokban.

Krúdynál a hasonlat válik „a szimbolisták varázspalackjává, melyben tájat s lelket ráznak össze” (Németh Andor 1926: 9). Nála a hasonlatok nem kötnek, hanem oldanak, nem a pontosabb kifejezésnek, hanem a hangulati teljességnek az eszközei. Így tudja megragadni egy pillanatban a tér és idő teljességét, így képes felidézni a távol-levők együttlétezését, szimultaneitását. A dolgok és események nem a maguk valóságában léteznek nála, hanem abban a formában s azzal a hangulati értékkel, ahogyan a lélek belső síkján tükröződnek. A modern epikus művet (gondoljunk Proustra!) nem a cselekmény egysége fogja össze — Krúdynál sincs már klasszikus értelemben vett cselekmény és jellemfejlődés —, hanem egy sajátos hangulati-érzelmi tényező, az emlékezés lelkiállapotának valaminő muzikalitása. A Krúdy-próza belső zeneiségét a hasonlatok hullámmzásának ritmusa, külső zeneiségét hosszú mondatainak numerozitása adja. A modern magyar próza új dallamait, melyeket Csáth Géza a szonátaformában, Szomory az „operai hangzásban” keresett, Krúdy a költői kép hangulatiságában találta meg. A „belső valóság” lelki tájait kutatva az epikus formát líraibbá, szubjektívvé tette, egy jóval korábban megindult irodalmi áramlat betetőzőjeként. Műveiben a líra benyomul az epikába, felbontja annak homogenitását, és a műnemet magához hasonítja. Ennek következtében centrális jelentőségre tesz szert nála a NYELV, a „belsővé vált külső forma”. Stílusának impresszionista képzuhatagai, hangulatisága, festői és zenei effektusai révén jellegzetesen egyéni arculatú, varázslatosan gazdag prózát teremt. Negatív következménye viszont e lírikusi attitűdnek a Krúdy-regény cselekménytelensége, jellemeinek egysíkúsága, statikus volta. Elsődleges fontossága nem a cselekménynek van, hanem azoknak a lelki rezdüléseknek, amelyeket az események kiváltanak. Ritka a cselekvő, tevékeny, dinamikus hős: Krúdy az álmodozó, sápadt, a fél-múltból felderengő romantikus ködlovagokat kedveli. Szívesebben és többet ír Petőfi Zoltánról, mint Petőfi Sándorról; Kossuth Ferencről, mint Kossuth Lajosról; Őszi versenyek című kisregénye — igen jellemző módon — e szavakkal kezdődik: „Elmúltak az őszi versenyek...”

Modern időkezelésének és líraiságának másik problematikus velejárója írásainak „befejezetlensége”. Találónan írja Sötér István, hogy a tipikus Krúdy-műnek a szó szoros értelmében nincs is befejezése: „az író egysze-

rően otthagya alakjait, s még azzal sem törődik, hogy a szereplők közül legalább meghaljon valaki” (1966: 160). Ilyen regényei többek között: Őszi utazás a vörös postakocsin, N. N., Rezeda Kázmér szép élete. A klasszikus realizmus felől nézve ez kétségkívül gyöngeség; látnunk kell azonban, hogy ez a kompozicionális sajátosság szorosan összefügg Krúdy időélményének, valóságvíziójának természetével, szükségszerű következménye annak.

Sükösd Mihály utal rá említett tanulmányában, hogy Proustnál a múlt nem az egydimenziós idő korábbi rétege, mivel „a jelen idejű regénytörténettel szétválaszthatatlanul együtt jeleníti meg mindazt, ami a közelebbi és a távolabbi múltból hatást és következményt sugároz a regényjelenre” (1969: 99). Mindez elkerülhetetlenné teszi az egyes szám első személyű folyamatos emlékezés technikáját, ami viszont a regény időbeli befejezhetlenségének kérdését veti fel. Mutatis mutandis ez a helyzet Krúdynál is. Ha a történés a képzettársítások cikázásában foszlik szét, s egységét csupán az asszociáló tudat azonossága biztosítja: az így létrejött cselekménytelen cselekmény lezárhatatlannak bizonyul, ill. csak önkényesen zárható le. Befejezni nem lehet, legfeljebb abbahagyni. (Ilyen értelemben „töredék” Proust regényfolyama és Joyce Ulyssese is.) Krúdy regényei kétszer olyan hosszúak is lehetnének, mint amilyenek, de jóval előbb is befejeződhetnének: csak az írótól (az asszociáló tudattól) függ, hogy továbbszövi-e, vagy megszakítja az impressziók és képzettársítások láncolatát. Az effajta tudatregény azért „befejezhetetlen”, mert bárhol befejezhető. Ezért nem érezzük lezártnak Krúdynak egyetlenegy epikus kompozícióját sem, s ezért nem torzó a csonkán maradt — s így valóban befejezetlen! — Vak Béla.

6. Életrész és stílusforma a „bécsi” regényekben

1. Az ún. PESTI regényeket már a legelső Krúdy-pályarajz, Perkátai (Kelemen) Lászlónak méltatlanul feledésbe merült kismonográfiája is külön fejezetben tárgyalta (1938: 54–8), s az elnevezést a későbbi szakirodalom is átvette. Arról viszont, hogy az írónak nem csupán „pesti”, hanem „bécsi” regényei is vannak, elsőként csak Bori Imrének a centenáriumi alkalmából közreadott Krúdy-könyve tett említést (1978: 183).

Krúdy a húszas évek elején — olyan okokból, melyeket az életrajzi és az irodalomtörténeti kutatás még nem tisztázott kellően — három művét nem Magyarországon, hanem Bécsben adta ki: a Nagy kópé-t és az Őszi versenyek-et a Pegazus Verlagnál 1921-ben, illetve 22-ben, a Mit láttott Vak Béla szerelemben és bánatban című alkotást pedig Lázár Miklós folyóiratában, az Új Könyvben, 1921 februárjától szeptemberéig (ennek köz-

lése azonban a hetedik folytatás után abbamaradt, hányatott sorsára még visszatérünk).

Ezek lennének hát az ún. BÉCSI regények. Hozzájuk számíthatnánk ezenkívül mindazokat a Krúdy-regényeket, amelyek részben vagy teljesen Bécsben játszódnak, ill. Habsburg-motívumokra épülnek, amilyen például az Őszi utazások a vörös postakocsin (1917), Mr. H.-nak, azaz a feltámadt — vagy meg sem halt — Rudolf trónörökösnek a mesés alakjával, vagy az Alvinczi-legendakörbe tartozó Jockey Club (1925) és Kékszalag hőse (1931), nem is beszélve arról a számtalan novelláról, tárcáról, újságcikkről, amely szintén az egykori császárvárosból meríti témáját és hangulatait. (A Krúdy-életműnek ezekről az „osztrák–magyar” vonatkozásairól vö. Fülöp László 1986: 213–58.) Mindez azonban már szétfeszítené ennek a fejezetnek a kereteit, ezért a továbbiakban a *bécsi regények* kifejezést abban az értelemben fogom használni, amelyet Bori Imre tulajdonított neki, vagyis a Bécsben megjelent három Krúdy-regényre korlátozom vizsgálódásaimat. E három műnek is elsősorban a stílusával és a valóságlátásával foglalkozom, pontosabban ennek a két szférának: az életérzésnek és a nyelvi formának a kapcsolatával, s befejezésül azt is megkísérlem felvázolni, milyen helyet foglalnak el, milyen szerepet játszottak ezek a „bécsi regények” az író stílusának fejlődésében.

2. Az első bécsi regényt, az 1921 júliusában megjelent Nagy kópé-t csak főszereplőjének, a Krúdy-alakmás Rezeda Kázmérnak a személye kapcsolja A vörös postakocsi ciklushoz (A vörös postakocsi, Őszi utazások a vörös postakocsin, Kékszalag hőse stb.), ugyanis se a szimbolikus jármű, se tulajdonosa és utasa, Alvinczi Eduárd nem jelenik meg a lapjain, csak az ötödik fejezet (Égi lény a Borz utcában) elején olvashatunk egy kissé leltárszerű felsorolást a „nagyúr” kedveseiről és a nekik juttatott svábhegyi, zugligeti, margitszigeti stb. házakról. Alvinczi alakja úgy sejlik fel ennek a regényvilágnak a peremén, mint Wotané Az istenek alkonyában: semmiképp sem tekinthető véletlennek, hogy Rezeda Kázmér az idő szerinti reménytelen szerelmét, a nemcsak hajának, de szemének színét is változtató Antóniát már nem ő hódítja el a főhős elől, ahogyan ez az előző két postakocsi-regényben történt, hanem egy jelentéktelen, legfeljebb az evezésben kitűnő pesti fiatalember, akit éppúgy hívhatnak Balthazárnak, mint Engelbertnek (NK. 232, 234).

Főhősnek, főszereplőnek neveztem az imént kétszer is Rezeda Kázmért. Nem biztos, hogy helyesen tettem. Nem úgy főszereplője ő ennek a történetnek, ahogyan ezt a kifejezést a poétikában, műelemzésben használni szoktuk. Inkább csak rezonőrként sodródik végig a cselekményen; legfeljebb azt mondhatjuk róla: olyan lencse, amely magába sűríti és közvetíti a lát-

ványt, vagy olyan vezeték, amely nélkül a regény árama nem juthatna el hozzánk.

Ha van egyáltalán igazi főszereplője ennek a könyvnek, akkor az idő az. Talán nincs is még egy olyan nagyobb epikus kompozíciója Krúdynam, amelynek ilyen nyilvánvalóan az idősíkok folytonos váltogatása, sőt lebegtetése volna a formateremtő elve.

A szöveg alapsíkja a narrátornak, illetve Krúdy önarckép-alteregójának, Rezeda Kázmérnak a jelene, a regény megírásának időpontja. Ezt egyértelműen kijelöli az első fejezetnek ez a fél mondata: „Huszonöt esztendeje lakott Pesten”, ugyanis Krúdy, mint ismeretes, 1896-ban költözött a fővárosba. Tehát a cselekmény megindulásakor a naptár 1921-et mutat.

Ebből a jelen időből, a húszas évek elejének sivárságából képzeli vissza magát az író, illetve alakmása a negyed századdal azelőtti ifjúkorába: „Tegnap este tíz órakor érkeztem meg a gőzhajóval, és még csak annyit ismerek Budapestből, amennyit az állomás melletti kis vendégfogadóban, a Piros almában láttam” (213).

De vajon csakugyan a Millennium évében járunk-e ekkor? Miért gőzhajóval jött? És honnan jött? Talán Bécsből, a Dunán lefelé? Pár sorral később viszont ezt olvassuk: „...mintha valóban csak tegnap érkezett volna a Tisza mentéről Biasini úr gyorskocsijával, és a várost olyan állapotban leli, amint régi metszetekről ismerte” (214).

Tehát nem gőzhajón, hanem gyorskocsin, s nem is Bécsből, hanem valahonnan „a Tisza mentéről”? De nem is ez az igazán fontos itt. Hanem az, hogy ennek a két, vasút előtti közlekedési eszköznek az említésével ez a Pestre jövetel átcúsúszik valahová a biedermeier korba. Ezt az érzést erősíti a „régii metszetekre”-re való hivatkozás is. A vidéki udvarház „őszi boltajtásai” alól a fővárosba induló ifjú „a múlt század gyönyörű és ábrándos Pestjét” keresi, azokat az „ódivatú, cilinderkalapos férfiakat, böszoknyás, kiskalapos, karcsú derekú dámákat, akik a régi fametszeteken egyebet sem csináltak, mint mindig a Múzeum előtt vagy a Duna-parton sétálgattak” (216).

Azonban ez a fiktív Pest, amely felé a vidéki ifjú annak idején elindult, nemcsak biedermeieres hangulatoknak a hordozója, hanem — s ez igen fontos — valamiféle régi vágású polgári tisztességé, egyszerűségé, őszinteségé és bensőségességé is. Csupa olyasmie, ami már akkor is csak nyomokban volt meg, ha ugyan megvolt még egyáltalán, amikor a tizennyolc éves Krúdy-Rezeda Kázmér Budapestre jött. Hiszen épp ekkor, a múlt század utolsó éveiben bontják le fizikai és erkölcsi értelemben is azt a régi Pestet, amelyről ő „a könyvekben és régi újságokban olvasgatott” (216). Ekkor vált „a régi metszetekről való Pest” azzá a nagyvárossá, amely a háború előtt — Krúdy szavaival — „Ninivéhez volt hasonlatos” (MÉ. 33).

Vagyis Rezeda Kázmér valami olyasmibe vágyódik vissza, ami valójában nem is létezett másutt, mint őbenne, s amit sem a Millennium, sem a kiegyezés, de még a szabadságharc vagy a reformkor valósága sem igazol. Olyan „idő-haza” ez, amely csak a lélek térképén található meg.

Ennek a felismerésnek a rezignációja lengi be Krúdy regényét, amely egyaránt szól a szerelem viszonzhatatlanságáról és az emlékezés lehetetlenségéről. Ez teszi hihetővé, hogy Antónia ötven esztendeje járjon majálisra a zugligeti Fácán vendéglőbe (224). Az elidőtlenítésnek ugyanazzal a technikájával él itt Krúdy, mint amikor az Őszi utazások-ban azt írja Alvinczi Eduárdról, hogy „már régen elmúlt százesztendő, és némely hízelkedő tényérnyaló szerint a százhuszadik életévet is betöltötte” (ÖU. 221), vagy amikor Az útítárs főhőse 77 évet tölt X. városában (Ú. 10).

Az időnek olyannyira ki vagyunk szolgáltatva, hogy akár semmibe is vehetjük: megnyújthatjuk vagy felgyorsíthatjuk, megállíthatjuk vagy összekeverhetjük. A Nagy kópé idősíkjai is állandó mozgásban vannak kb. 1841 és 1921 között, s ez ennek a nyolcvan esztendőnek bizonyosfajta szimultaneitását, egymásba játszathatóságát is sugallja.

3. A Mit látott Vak Béla szerelemben és bánatban kétségkívül a legtitokzatosabb műve Krúdynam. Nemcsak azért, mert befejezése elkallódott (vagy el sem készült), hanem a kor ízléséhez képest merészen erotikus cselekménye és nyelvi tobzódása miatt is. Úgyszólván egyetlen nagy szürrealista vízióáradat ez a regény, melynek nem találjuk párját nemhogy Krúdy oeuvre-jében, hanem az egész magyar irodalomban sem. Ha tehát a vállalkozás méreteit, az életanyag bőségét és a kifejezésmód eredetiségét tekintjük, igazat adhatunk Bori Imrének, aki a három „bécsi” regény közül ezt tartja a legjelentősebbnek (1978: 183). Nem hallgathatjuk viszont el, hogy a Vak Béla művészileg sokkal egyenetlenebb, mint a másik két, „kevesebbet maroló” mű. Különös volt az utóélete is: a bécsi folyóirat megszűnte miatt félbeszakadt a közlése, s az író életében nem is jelent meg többé. Pedig hogy Krúdynam szándékában állott könyv alakban is kiadni, azt onnan is tudjuk, hogy a következő évben az Athenaeum a Vak Béla-regényt „sajtó alatt” levő Krúdy-műként hirdeti a Hét Bagoly és az Ál-Petőfi függelékében. Erre a kötetkiadásra azonban akkor nem került sor, s emiatt a Vak Béla gyakorlatilag ismeretlen maradt az egykorú hazai irodalmi közvélemény előtt. Csak négy évtizeddel később ásta ki a feledésből, s adta közre az első életműsorozat Mákvirágok kertje című kötetében Barta András.

A regény szimbolikájának tengelyében — ahogyan erre már a cím (Mit látott Vak Béla...) is utal — a látás motívuma áll. A címszereplő nem született vaknak, sőt ifjúkorában „jobban látott, mint kellett volna” (VB. 263). Így észrevette, hogy a leánynak, akinek udvarol, bizonyos pillanatokban megváltozik a szeme színe (akárcsak a Nagy kópé-beli Antóniának): ivo-

lyakékről sötétzöldre. De birtokába jutott ennél különösebb női titkoknak is: hogy Jánoska Jankának farka, Szerénkának három keble, Frimetnek hat ujjja van. Idővel még a sírokba is bele tudott látni (a halottlátás motívuma a közel egykorú Asszonyságok díjában is felbukkan: Natália hazaszökik a szülőfalujába, és ott a temetőben megpillantja halott anyját, akit valójában sohasem látott, és aki az ő születendő gyermekét ringatja az ölében). A nők azonban visszariadnak a halottlátó „jéghideg, dermedt szemétől”, s valósággal elkergetik a felvidéki kisvárosból, ifjúságának színteréről. Végül pedig még a holtak is megharagudnak a „rossz [vagy túl jó] szemű”-re, s egy galíciai temető frissen ásott sírgödörében elveszik szeme világát, „hogy sohase láthasson többé a másvilágra, csak az élőket láthassa ezentúl, mégpedig olyan alakjukban, amint senki sem látja őket, akinek látó, a mindennapi köztudat szerint eleven-élő szeme van” (280). Vagyis a kegyetlenül elvett régi látása helyett adott neki egy másik, belső látást, amellyel be tud hatolni az emberek lelkébe, olyannak látva őket, amilyenek valójában. A Szabó Edétől (1978) „démonikus”-nak mondott realizmusnak a programja ez: szembenézni az emberi természet sötétebbik oldalával, a saját magunk elöl is gondosan eltitkolt, legfeljebb álmainkban alakot öltő zavaros vágyakkal és mindazzal, amit olyankor cselekszünk, amikor azt hisszük, hogy senki sem lát bennünket (1. megint csak az Asszonyságok díja előhangját és 5. fejezetét, „amelyben a békés polgár találkozik az Álommal”).

Mindezt a részben freudista ihletésű, részben a magyar néphagyományból táplálkozó szimbolikát a Krúdy-stílus pazar hangszerelése teszi élvezhetővé a mai olvasó számára. Különösen szembeötlők az olykor szinte parttalanul hömpölygő motívum- és képhalmazások. Például az I. rész 1. fejezetében (Mit látott a vakember utoljára?) hat oldalon keresztül ismétlődik, összesen 28-szor a *látta*, ill. *látott* igealak, s a tárgyakból és tárgyi mellékmondatokból kirajzolódik az akkori Budapest nagy tablója (248–54). Sajnos nincs rá terünk, hogy ezt a körképet, a századelő Magyarországának „ellen-Feszty-körképét” teljes egészében ide iktassuk; de talán a szemelvények is meg tudnak éreztetni valamit a halmozás sodrából. Tehát a vakember:

Látta Ferenc Józsefet. ...

Látta a pesti utcákat, ...

Látta kövezni, javítani az utcákat, ...

Látta megnőni a körutak satnya fáit, ...

Látta, hogy ez a vállalkozó kedvű város hogyan rohan a csőd felé, ...

látta, hogyan merül el adósságaiba a polgárság, ...

Látta, hogyan válnak évről évre elbizakodottabbá a férfiak, ...

A vakember *látta* az ünnepélyeket, ...

Látta, hogy már mindenkinek van frakkja, ...

Látta, hogy minden férfi és minden nő szerelmes, ...

A vakember látta, hogy már négy kupolája van Budapestnek, ...
 látta, hogy a fehérderekű, szentimentális nyárfák ... napról napra fogyatkoznak
 a város erdejében;
 látta, hogy a régi polgárházak szalonjaiból eltűnedeznek azok a hímzések,
 csipkék, képek, amelyek a serénykedő női kezek munkája folytán jöttek
 létre; ...

Látta megbukni a pipacspiros hordárokat, ...
 látta végét járni a poste restante levelezésnek, ...

A vakember még látta kerekre, nagyra nyílni a pesti nők szemét, ...
 látta még a hervadtabb hölgyek arcán a Küry Klára-féle, megfagyott mo-
 solyt — ...

Látta aprókat lépni a nőket az egyik tavaszon, hosszúakat a másikon, ...
 majd látta ugyanezen nőket Carmencita szilajságával ... a következő nyáron, ...
 látta a vakember: a kéklő tornyokat és mind magasabbra emelkedő háztető-
 ket; ...

A vakember látta még a lovagokat, akikről a nők egymás között elhalkított
 hangon pletykáznak, ...

Látott: kalandos kocsikat, ...

Látta: sírni az elhagyott nőket a Dohány utcai zsinagóga karzatán, valamint a
 ferencrendiek templomának mellékoltáránál; ...

Látta az idegorvosok előszobáját, ...

Látta a kártyavetőnők és kuruzslók sötét, külvárosi lakásait, ...

Látta a temetőket, ...

A vakember látott mindent, amit a városban érdemes volt szemügyre venni.
 Azután elveszítette szemévilágát, és úgy töltötte tovább napjait.

Hasonlóan nagy szerepet játszik a Vak Béla stílusában a *szem* motívum, a látással kapcsolatos képanyag. A 2. fejezet elején (Mit látott azelőtt?, ti. mielőtt megvakították) a *szem* szó nem egészen 7 oldalon összesen 53-szor fordul elő, s ezenkívül van még 17 egyéb, szintén a vizualitás körébe tartozó kifejezés (az adatokat l. Saly Noémi 1980: 18). Mintha az egész világ csupa *szem*-ből állana a vakember emlékezetében:

A vakember pedig lehunyta a *szemét*, mert még látó korában megszokta, hogy ez szükséges az ábrándozáshoz.

A különböző dalokra különböző képek tűnedeztek fel életéből. ... Nagy, bamba *szeme* volt a napraforgónak, nagy, ijedt *szeme* a lovacskának, de még a kocsikerék is úgy látszott messziről, mint egy pusztaságon végigforgó *szem*, amelyben az egész világ látható.

Hát még azok a *szemek*, amelyek az akácfák és szilvafák lombjai közül bámulnak! A rigók keretes, okulárés *szemükkel*, megannyi öregasszonyok. ... *Szeme* volt az útszéli kútnak, égbék *szeme* és tengerzöld *szeme*, ha viharfelhők tornyosultak az égen. *Szeme* volt annak a toronynak, amely a látóhatár széléről örökké e tájra merengett. ... *Szemük* volt az őszi nádkerítésen látogatóba jött szarkáknak — ... És élénk, gyors tekintetű *szemük* volt a cinkéknek, amelyek hálából a háztetőre tett sárgatökért, élénk füttyszóval mondták el, hogy mint

látták közeledni a telet az erdön! *Szeme* volt még a varangynak is ... és *szeme* volt a póknak, amely a gyermekkori filagóriák üres ablakait gyorsan beszötte, ...

Csupa *szemeket*, *szemeket* látott a vakember, ha visszagondolt gyermek-ségére. Mindennek és mindenkinek volt *szeme*, amellyel az utat kereste.

A vonat piros és zöld *szeme* biztosan haladt át az esti tájon. Az éjszaka reszkető kódén át bátorított a tanyaház barátságos *szeme*. ... *Szeme* volt a holdnak, amellyel késő novemberben benézegetett a ritkult lombosított erdőkbe. És a szél, ez a láthatatlan madár, ... vajon *szem* nélkül találná meg az utat az ablakhasadékokra, betört ablakokon?

E sok *szemnek* a jelenléte tette vidámmá a vakember gyermekkorát.
(256-7)

Ezek a stíluseszközök: a *lát* ige ismétlődése és a *szem* motívum halmozása nemcsak arra való, hogy plasztikusabbá tegyék, megérezéskísérő mű gondolati anyagát, hanem szervezőivé, előrelendítőivé is válnak a cselekménynek. Vagyis az ún. külső forma elemei ebben a Krúdy-regényben is túlmutatnak önmagukon, és kompozicionális jelentőségre tesznek szert.

4. A három „bécsi regény” közül az Őszi versenyek a legismertebb, s méltán. Ha a Vak Béla nagy — és részben be nem váltott — ígéret volt, akkor az Őszi versenyek maga a beteljesülés: kevesebbre vállalkozik, de azt maradéktalanul meg is valósítja. Cselekményszövege takarékos, novellaszerűen egyenes vonalú. Zárt szerkezeti keretbe foglalja az iróniával ellenpontozott líraiságú, enyhén pikáns történetet: egy negyvenéves szépasszony — gazdag pesti kereskedőné — szeszélyből kacérkodni kezd egy „elcsapott” zsokéval, akinek kedvéért, a férfi szeme láttára, egymás után kiadja az útját mind a három kedvesének: a költőnek, a katonának és a papnak; ezután elmeséli neki élettörténetét, majd lakására viszi, megebédelteti, szerelmi örömeiben is részesíti, végül azonban a testi-lelki jóllakottságában elszenderedő zsokét a három szerető megveri és kidobja; másnap pedig már a nő sem hajlandó ráismerni; ezután Bennek, az „elcsapott” zsokénak nem marad más hátra, mint hogy a lóversenyter mellett már régebben kiszemelt fára a mindvégig magával hordott kötőfékkal felkösse magát.

Ezt a történetet az elemzők némelyike — így Herczeg Gyula (1973: 645) és Bori Imre (1978: 173) is — a zsoké vágyálmának, delíriumos álmának minősíti. Ez az értelmezés azonban nem bizonyítható. Krúdy ugyanis nemcsak arra törekszik itt, hogy a valóság és az álom közötti határt mesterien elmossa, hanem hangsúlyozza a zsokéval történtek valóságosságát is: „Ott állott Ben az út közepén, a pesti villanegyedben. Szemét dörzsölte. Álmodott talán? Ám a testén sajgó botütések, az arcán égő pofonok csakhamar felvilágosították, hogy korántsem volt álom, ami vele történt” (ÖV. 106). Vagyis nem annyira szürrealisztikus, mint inkább szimbolikus (példázat-

avagy moralitásszerű) ez az eseménysor. Erre utal az egyénítés nélküli, jelképes figurák: a Költő, a Katona és a Pap szerepeltetése is.

A kisregény cselekménye, mint láthattuk, a lóversenytérről indul, és oda is tér vissza. A kompozíciónak ezt a sorsszerűséget sugalló zártságát erősítik a lóversenysport világából merített képek is. Közismert jelenség a stiliztikában, hogy az író a hasonlat tárgyát (a képi elemet) a hasonlítottnal kapcsolatos fogalomkörből veszi, hogy a szereplő egyénisége, életszférája, ismeretanyaga határozza meg a hasonlónak, illetve — metafora esetén — az azonosnak a kiválasztását. Nincs tehát semmi meglepő abban, hogy a narrátori szöveget (amely szabadfüggőbeszéd-szerűen a zsoké gondolatait is tükrözi) egyre-másra ilyen hasonlatok, metaforák színezik:

Az elcsapott zsoké ... úgy érezte magát, mint a háromezer méteres állandójában, amikor a finisben galoppot változtatott alatta Matschaker, eltörte a lábát, és Ben kirepült a nyeregből. (21);

Ben oly megrendülten állott egy fa alatt, mint az 1899. esztendő tízezer forintos akadályversenye után, midőn legjobb barátját, az ausztráliai származású Mc. Cartert hordágyon hozták be a vizesárokra (37-8);

Bennek a gyomrában a Sharp-féle tühegyű sarkantyúk dolgoztak, amely sarkantyúk használata miatt Sharp zsokét három napra eltiltották a lovaglástól. (91)

Azonban ezeknek a lóversenytéri képeknek nemcsak effajta színező, díszítő, a couleur locale szolgálatában álló funkciójuk van Krúdynak ebben a kis remekében. Ha ugyanis azt is megvizsgáljuk, hogy a szövegnek mely pontjain bukkannak fel, azt tapasztaljuk, hogy elhelyezkedésük korántsem egyenletes, még kevésbé véletlenszerű. Mindig valamely kulcsfontosságú pontján, fordulópontján jelennek meg a cselekménynek: amikor a zsoké tekintete találkozik az asszonyéval (21), amikor a nő szakít a költővel, és a bokrok közé vonul szükségét végezni (26, az I. fejezet végén), amikor elkergeti a katonatisztet (37-8, a II. fejezet végén), amikor túlad harmadik kedvesén, a papon is, és megszólítja Bent (47, a III. fejezet végén), amikor befejezi élettörténetét, s megkérdezi a férfitől, hogy az szereti-e (91, az V. fejezet elején), végül pedig miután szeretkezett a zsokéval (102). E különleges „helyi értéküknél” fogva ezek a lóverseny tárgyú képek nemcsak a stílust élénkítik, hanem az elbeszélést is tagolják, sőt szervezik.

Van ezenkívül még egy harmadik funkciójuk is a képeknek az Őszi versenyek-ben: a képek anyagából, az itt-ott elejtett, mellékesnek látszó utalásokból — egyszóval a Bori Imrétől (1978: 106 kk.) oly találóan elkeresztelt „szöveg-háttér”-ből — összeállíthatjuk a másik főszereplőnek, az alig egy-két szót szóló zsokénak az élettörténetét is „a londoni magazin verejtékes, gázlángos mélységében” rágni való dohányt csomagoló öreg asszonykától

(feltehetőleg az anyjától) a nevezetes győzelmekig, szórakozásukig, pénzen vett szerelmekig és szerencsétlenül járt zsokébarátokig, míg végül azt is megtudhatjuk, miért jutott koldusbotra, miért tiltották el mesterségének gyakorlásától. Ha ugyanis kellő sorrendbe rakjuk az I., a III. és az V. fejezet egy-egy lóverseny-hasonlatát (ebbe a sorrendbe: V. – I. – III.), akkor a képi elemekből összeáll a zsoké pályafutásának véget vető „őszi verseny”-nek a története:

Ben olyan boldog volt, mint élete legszebb napján, miután rogyásig megfogadott lován, egy Feodora nevű kancán az őszi díjat fejhosszal megnyerte. (102);

Ben, az elcsapott zsoké olyan zavarba jött, mint akár a kilencszáz méteres villámdíjban, amikor egész vagyonát feltette egy kancára, és verseny közben legnagyobb meglepetésére a kanca sárlani kezdett. Nem is nyerhette volna meg versenyét, ha barátja, Cleminson ki nem segíti, nekilovagolván a veszélyessé váló második lónak. (25–6);

Ben megdermedve állott helyén, mint azon bizonyos őszi kancadíj lefutása után, amikor a lovaregylet igazgatósága kitiltotta a versenytérrel. (47)

Tehát ezek a képek nem csupán díszítőelemek, a „külső formá”-nak a tartozékai, hanem egyúttal strukturális elvként is funkcionálnak, vagyis belső formaelemnek is tekinthetők.

5. Befejezésül még valamit ennek a három könyvnek a helyéről, jelentőségéről! Bori Imre a már többször idézett kismonográfiájában azt állítja, hogy ezek nélkül a „bécsi regények” nélkül nem lehet megírni Krúdy pályaképét (1978: 183). Úgy gondolom, hogy az itt felvázolt néhány megfigyelés sem mond ellent ennek az állításnak. Azon persze lehetne vitatkozni, hogy csakugyan ekkor, 1921–22 fordulóján hatol-e leginkább az író az emberi lélek belső síkjaira (uo. 173), ámde az ilyesmit amúgy sem tudjuk pontosan megmérni.

Az azonban kétségtelen, hogy stilisztikai szempontból korszakváltást jelez ez a néhány Krúdy-mű: az 1921 februárjától publikált Vak Bélá-ban még fennen lobog, sőt talán épp tetőzik a Napraforgó (1918) óta uralmon lévő „style flamboyant”, de a Nagy kópé és különösen az Őszi versenyek már a lehiggadásnak az első jeleit mutatják. Csökken bennük a képsűrűség, rövidülnek a mondatok, a parttalanul áradó, versszerű kompozíciót pedig valamivel feszesebb szerkezet, takarékosabb építkezés váltja fel. Krúdy prózájának az a sokat emlegetett „klasszicizálódása”, amely a húszas évek nagy regényeiben és novelláiban hozza meg legérettebb gyümölcsseit, valahol itt, a „bécsi regények” körül kezdődik el.

Más tekintetben, így témaválasztás szempontjából is korszakhatár a húszas évek eleje. A Nagy kópé-ban megpendített elhatározás — előlről

kezdeni az ifjúságot, visszamenni a pályakezdés idejébe — igazából az egy évvel későbbi Hét Bagoly-ban valósul meg. Ez a regény a Millennium táján játszódik, ami a húszas évekből nézve már szinte történelem. Ettől kezdve pedig még egyértelműbben a történelmi regény felé fordul az író érdeklődése: Ál-Petőfi (1922), Rózsa Sándor (1923), A templárius (1926), Mohács (1926), Festett király (1930), Az első Habsburg (1931) stb. Ez azonban már egy következő fejezete Krúdy művészetének.

7. Krúdy és a stílusa

„Legnagyobb alkotása: a stílusa?” Perkátai László Krúdy-könyvében ez nem kérdés, hanem állítás (1938: 86–7). Pedig igencsak odakíváncoznék a mondat végére egy óvatos kérdőjel.

Azt természetesen badarság lenne kétségbe vonni, hogy a stílusnak ki-tüntetett fontossága van Krúdy életművében. Már Schöpflin Aladár megírta arról a bizonyos „gordonkahang”-ról, hogy „Ez a hang írásainak legfőbb szépsége”. Sőt ennyivel nem is éri be, hanem így folytatja: „Maga az írásnak szépsége” (1933: 630). Jó példája ez annak, miként torzul el, sőt válik hamissá egy alapján véve helyes gondolat pusztán azáltal, hogy abszolutizálják.

A stílus szerepének ez a többi struktúratényező rovására való mértéktelen túlbecsülése mindig is jellemezte az esszéisztikus Krúdy-irodalmat, amely a „zseniális cigányprímás” képzelet jegyében az ösztönös stílusművészt ünnepelte Krúdyban (ez a cigányprímás-metaphora, amely egyébként nemcsak Schöpflin nekrológiájában fordul elő, hanem már Kosztolányi 1924-es Krúdy-versében is megjelenik, azért veszedelmes, mert túlhangsúlyozza az ösztönösség mozzanatát; vö. Tóth Dezső 1978: 56). De még az irodalmi hatások jelentőségét eltúlzó, azaz Krúdyban nem „vadzsénit”, hanem épp ellenkezőleg: csak olvasmányélményeitől ihletett művészt látó Hevesi András is azt állítja, hogy Krúdynál a „mellékes”-be, mindenekelőtt a képanyagba vonul vissza a lényeg (1936: 272). Perkátai pedig, mint láthattuk, a stílust tartja a legnagyobb Krúdy-alkotásnak. Így alakul ki a „képekbe menekülő élet” koncepciója, amely ma is érezteti hatását a Krúdy-filológiában.

Ezeknek a vélekedéseknek kétségtelenül megvan az a racionális magvuk, hogy Krúdy alkotómódszerében a szokásosnál nagyobb szerep jut bizonyos-fajta STILIZÁLÁSNAK. Egy régebbi magyar nyelvészkongresszuson Kanyó Zoltán tartott előadást azokról a retorikai transzformációkról, melyeknek révén az amorf mélystruktúra nyelviileg explicitté tett felszíni struktúrává alakul át (1974: 239). Krúdy e transzformációkat nagyobb mértékben működteti,

mint a mindennapi nyelvhasználathoz közelebb álló stílusú írók (például egy Veres Péter). A stilizálásnak ez a megnövekedett fontossága a nyelvi funkciók közti arányeltolódásban is tükröződik: a kommunikatív funkció-ról az esztétikaira, a referenciálisról a poétikaira tevődik át a hangsúly. Bekövetkezik a nyelv sokat emlegetett „átlátszatlanává válása”, amikor a közlemény önmagára mint nyelvi képződményre összpontosítja a befogadó figyelmét. (A kommunikációs műalkotásmodellre l. Markiewicz 1968: 63–4; Jakobson 1972: 234–41.)

Az esztétikumteremtő szándékkal nem „deformált”, a tartalmat mintegy észrevétlenül közvetítő köznyelvi szöveget közönséges ablaküveghez hasonlíthatjuk, amelyen át jól látszik a táj, de magát az üveget mint olyant külön nem érzékeljük (kivéve, ha „piszkos”, azaz ha nyelvtani vagy nyelvhelyességi hibák vannak a szövegben). Ehhez képest a szépirodalmi nyelv színes üveg, amely átengedi ugyan a külső valóságot, de ezt az objektív tartalmat sajátos fénytörésben, színezésben tolmácsolja. Felhívja magára a figyelmet, értésünkre adja jelenlétét (Miklós Pál 1971: 165). S a Krúdy-nyelv? Ez már inkább egy ólomkarikás üvegmozaikra (ha tetszik: chartres-i templomablakra) emlékeztet, mely elbűvöl szépségével, de egyáltalán nem látunk ki rajta.

Azt hiszem, ez az ablak-metafora is megéreztet valamit azokból a veszélyekből, melyekkel a stilizálás eluralkodása fenyeget. Krúdy csábító, de roppant veszélyes útra lépett a tízes évek elején: megtalált egy stílust, amely végre csak az övé volt, de amely éppen szemkápráztató gazdagsága, pazar színei, megvesztegető muzikalitása révén hajlamos és képes lett volna arra, hogy „önmagán kívül mindent elnémítson” (Németh László 1968: I, 90). Ekkor, a tízes évek közepének válságperiódusában bontakozik ki Krúdy művészetében a forma és a tartalom küzdelme. A Palotai álmok, a Púder, az Aranykéz utcai szép napok, a Pesti nőrabló stb. keletkezése tájt egy pillanatra úgy látszott, hogy a forma felülkerekedik a lényegen, s a Krúdy-próza öncélú dekorativitásba, l'art pour l'art szépelgésbe fullad. Csak a „pesti regények” (Asszonyosságok díja, Hét Bagoly, Boldogult úrfikoromban) megírásával jut túl Krúdy egyértelműen a formalizmus buktatóin. A fordítottja történt itt annak, mint amitől tartani lehetett: nem a tartalom silányult formává, hanem a forma szublimálódott tartalommal. A „kifejezés mint tartalom” Fónagy Iván-i formulája (1972: 105 kk.) tökéletesen ráillik az érett Krúdy művészetére is, melyben az eredetileg pusztán külsődleges díszítőelemek (a külső forma tényezői) tartalomsugalló és struktúraszervező belső formává válnak.

A stilizálás tehát nem csupán kísértés és korlát, de erőforrás is lehetett. A stiláris forma funkcióval telítődött („átfunkcionálódott”), végső soron egy szemléletmód kifejezésévé rangosult. Általános, minden írónál megtalálható

funkciói, a szemléltetés, hangulatteremtés, sejtetés, anticipálás, önkifejezés, díszítés stb. mellé felsorakozott egy specifikus, csak Krúdyra jellemző funkció, az ún. dimenziósokszorozás is. A képi sík: a hasonló, ill. az azonos elem mintegy önállósul, többé-kevésbé elszakad hasonlítottjától (azonosítottjától), hogy térben és/vagy időben még egy kiterjedést adjon a szövegnek. Nemes Nagy Ágnes részletesen ír a költői képről szóló esszéjében ezekről az önállósuló hasonlatokról, melyekben a hasonló fontosabbá válik, mint a hasonlított, s ezáltal az „átbillenés” által a hasonlatanyag valósággal „túl-növi” aktuális tárgyát. Az ilyen típusú hasonlatban némiképp meglazul a kapcsolat a tárgyi és a képi oldal között: a lényeg a képi síkra költözik át (1978: 1462–3; az, hogy „a lényeg átköltözik a képi síkra” feltűnően emlékeztet Hevesi Andrásnak arra a már említett gondolatára, amely szerint Krúdynál a „mellékes”-be vonul vissza a lényeg).

Nemes Nagy Ágnesnek ezek az egyébként nem Krúdyra vonatkozó észrevételei is arra vallanak, hogy itt egy olyan kortendenciával állunk szemben, amely messze túlmutat az egyéni stílussajátságokon. Az már más lapra tartozik, hogy okvetlenül épp a szimbolizmusnak az ismérve-e, hogy a kifejezés (a kép) aránytalan önértékre tesz szert a kifejezendőhöz (valóságsegmentumhoz) képest, mint Gáspári László véli (1978: 22). Azt hiszem, hogy talán Baudelaire, de legkésőbb Mallarmé óta általában jellemző az igazi költészetre, hogy a képek a másképpen nem közvetíthető tartalmaknak a hordozói (Nemes Nagy: i. h. 1466), azaz a szemléltetés–ábrázolás–díszítés helyett a kifejezés, sőt a sejtetés, a sugallás válik a domináns funkciójukká. E tekintetben nincs szignifikáns különbség a szimbolistáknak és mondjuk az avantgarde-nak a gyakorlata között. A lényeg az, hogy a hasonlat vagy még inkább a metafora valami olyan lelki ténynek a jeleként funkcionál a műben, amely tény más úton-módon (közvetlenül) ábrázolhatatlannak bizonyul. Hogy valamiképpen mégis megragadhassuk, erre szolgál a pszichikum tárgyiasításának (s tegyük hozzá: a realitás szubjektívizálásának!) az a módszere, melyet T. S. Eliot az objektív korrelatíva formulájával jelöl. A műben megjelenített valóságmozzanatok ennek megfelelően voltaképp nem azonosak önmagukkal, hanem egy sajátos „kvázi-szinten” helyezkednek el. Az író, amikor például egy tájat ír le, nem arra törekszik, hogy közlései dokumentumszerűen helytállóak legyenek (amint ezt az „epikai hitel” klasszikus normái megkívánták), hanem egy „lelki tájat” (Rónay Gy. 1971: 139) rajzol elénk. A valóságosnak feltüntetett látvány (a „külső”) ekképpen szinte észrevétlenül válik „belsővé”, hogy azután ez a „belső” — a pszichikai állapot vagy folyamat — megint csak „külsővé” konkretizálódjék. Persze ez az „átlekesített külső” már nem lehet azonos az eredeti, elsődleges értelmében tudomásul vett, „naiv külső”-vel. A költői képnek így elkerülhetetlenül

túl kell mutatnia önmagán, többet kell jelentenie önmagánál. Rejtett kapcsolatok létesülnek vagy inkább lepleződnek le ily módon a „látszatvilág” és valamely mögöttes tartalom között: „valami titkos és mély egység tengerén ... egymásba csendül a szín és a hang s az illat”. Amiről azt hittük, hogy létünknek objektíve adott, kiismerhető terepe, arról kiderül, hogy nem egyéb hieroglifák halmazánál, melynek kihüvelyezésére csak költő vállalkozhat. Mégpedig olyan költő, aki felismeri a rejtett korrespondenciákat, aki ért a szimbólumok nyelvén. (A „correspondance-elv”-ről vö. Kelemen P. 1971, 1974.)

Krúdy prózájában is minden összefügg mindennel, minden hasonlít mindenre, a körvonalak elmosódnak, a létezők identitása meginog, az ábrázolt világ elemei mintegy „egymásban szemlélik önmagukat”. Jól látja Fábri Anna, hogy a hasonlatok elburjánzása nemcsak írói modor Krúdynál, hanem egy világképnek, egy egyéni, de ugyanakkor nagyon is korhoz kötött szemléletmódnak a megnyilvánulása. „Minden bizonytalanná vált már a fiatal Krúdy szemében is: elveszítette egyértelműségét, önmaga is volt, de még inkább túlmutatott önmagán” (Fábri A. 1978: 38–9), s mindez konkrétan és álombelinek (reálisnak és irreálisnak, hasonlítottnak és hasonlónak) a relativizálódásához vezetett.

Egy rövid hasonlatból sokszor valóságos képzuhatag tör ki, mint például a Napraforgó-nak ebben a részletében (Almos Andor udvarol Evelinnek):

„Úgy hangzol bennem, mint a négermuzsika. ... Esküvő van a cukorültetvényen, és a rabszolgák szájharmonikán fújják az orkánszerű tánczenét, amíg mindenki elveszti az esztét... Máskor magyar népdal vagy, Tisza mentén, holdvilágnál, halásztanyán, sebes szívvel, öngyilkos korszakban... A nagyapám keringője vagy vasárnap délután a zongoránál... Egércincogás vagy cirkuszzene. Egy végtelen üvöltés vagy, amely az örültek házából hangzik... Szerelem vagy” (N. 419).

Érdemes felfigyelnünk a tér- és idősík-váltások egyre gyorsuló ritmusára: néger rabszolgák → Tisza menti jelenet → a nagyapám keringője → egércincogás → cirkuszzene → az örültek házából hallatszó üvöltés, s végül az összefoglalás, mindennek lényege és közös nevezője: „Szerelem vagy.” E váltások–vágások szinte az épp ekkortájt Griffithtől kezdeményezett filmi montázstechnika eszközeivel érzékeltetik tér és idő dinamikus szimultanizmusát. A kortárs költészetből Apollinaire (Égöv, Saint-Merry muzsikusa) és Cendrars (Húsvét New Yorkban) neve kívánczik ide. Csodálatos, hogy mennyire szinkronban tudott lenni az „öszönös” és elszigetelt Krúdy még az avantgardista világirodalommal is! (Persze itt aligha irodalmi hatásról, inkább az azonos korélményre való azonos reagálásról van szó.)

A „dimenziósokszorozás”-ra a másik példát egy Szindbád-novellából vesszük. Fáni, a „virágszál lábú asszony” Szindbáddal együtt akar öngyilkos

lenni, de hajnalodik, s ő nappal már nem tud meghalni; kocsiba ül hát, és hazahajtat (az emlékezetes Szindbád-filmnek egyik legjobb jelenete volt ez):

„A könnyei bőségesen omlottak, mint a vetésre a meleg eső. Szinte zenéjük volt e könnyeknek, mint néha hallja az ember magános házban a hajnali esőt muzsikálni, amelytől fénybe és ifjúságba öltöznek napszálltakor a fák, bokrok, háztetők” (Szökés a halálból, SZ. 198).

A komplex képet indító hasonlat első fele („A könnyei bőségesen omlottak”) még a cselekmény síkjához tartozik, igéje múlt idejű, megegyezik az elbeszélés alapidejével. Még a hasonlatot kibontó résznek is múlt idejű az első igealakja (*volt*), de azután, amint az alaphasonlatból újabb hasonlat sarjad ki, a múlt időből jelen időbe csap át Krúdy (*hallja, öltöznek*). A múlt idő → jelen idő „ugrás” az elidőtlenítésnek — Rónay György szavával: a *detemporizálás*-nak (1974: 125) — is eszköze, melynek segítségével a cselekmény objektív, reális, lineáris ideje a tárgyakkal asszociatív felidéződő „belső idejébe”, időtlen tartamába hajlik át (Szauder 1948: 82). Az időélmény szubjektívizálódását, pontosabban: az időfolyamat szubjektív megélésének lehetőségét Krúdy éppúgy megérezte, mint a francia filozófus, Bergson (*Durée et simultanité*, 1922), csakhogy ő nem elméleti traktátusokban, hanem effajta képekben vallott róla. Az időszemléletük közti rokonságra igen szellemesen mutat rá Baránszky Jób László, aki ráadásul azt is észreveszi, mennyivel közelebb áll Bergson felfogásához a Krúdyé, mint a Prousté, s mindezt le is írja, mintegy a közkeletű Proust–Krúdy-párhuzamok implicit cáfolataként: „a bergsoni *élményidő*, a tartam, nem Proust ideje, aki mindent elemeire bont, és így a *mechanikus idő* oknyomozása fonálán tér hozzá vissza, ... hanem Krúdyé, akinek közlésmódjában egy-egy élménypillanatba tömörül a múlt, és az élményben, ebben a művészi élményben, egyben mássá színeződve — csodálatosképpen először jelenik meg élményként” (1975: 98). Kár, hogy Dienes Valéria csak Babits esszéjéből fordított le a filozófusnak (vö. Vitányi I. 1975: 88). Bergson alighanem megörült volna egy Krúdy-novellának is...

A „megörökítő” jelen következetes alkalmazása révén a kép — esetleg, mint az előbbi példában, a képen belüli kép — mintegy „kiszigetelődik” a cselekményből. E kiszigetelt képecskéknek autonóm időviláguk van, melyben éppúgy telhet az idő hajnaltól napnyugtáig, mint a főcselekmény síkján: „néha hallja az ember magános házban a *hajnali* esőt muzsikálni, amelytől fénybe és ifjúságba öltöznek *napszálltakor* a fák, bokrok, háztetők”. Csak hogy ennek a kétféle időnek lényegében semmi köze sincs egymáshoz.

A metaforának is önállósulhat a képi síkja, hogy autonóm tér- és idővilágú külön kis történet kerekedjék ki belőle:

„Beteg, öreg s örült vagyok. Kiélt vén kalap, amelyet valamikor félrecsapva viseltek az intézetbeli növendéklányok, végül a folyosón felejtették a szállodában, ahova robogva, zajongva, tébolyultan rohannak a diadalmas férfi karján... Az éjjeli őr megáll, s öreg botjával tűnődve forgatja a kalapot s benne az árvaházi vagy vakokintézetbeli számot... Csak vágylak, mint a napsugarat, melyet megfogni nem lehet” (N. 419).

A *kalap*-metaforából egy fanyar iróniával elbeszélte pompás kis história fejlik ki a nők állhatatlanságáról, méltó a helyzethez és a szereplőhöz, Álmos Andorhoz, aki mindezt elmondja, s utána lankadatlanul folytatja udvarlását: „Csak vágylak, mint a napsugarat, melyet megfogni nem lehet.” A múltból a jelenbe való átcsapásnak (*viseltek, felejtették* → *rohannak, megáll, forgatja*) itt a megelevenítés a rendeltetése, csakúgy mint a szituációt remekül érzékeltető határozóhalmazának: „*robogva, zajongva, tébolyultan* rohannak a diadalmas férfi karján...”

A hasonlatok és metaforák „dimenziósokszorozó” funkciójáról mondtak jól beleillenek abba a képbe, melyet Bori Imre kismonográfiája vázol fel a „Krúdy-effektusok” bővítő, háttérteremtő szerepéről (1978: 104–15). A Boritól *Krúdy-effektus*-nak elkeresztelt szövegalkotó eljárásnak az az újdonsága, hogy az „előtérben” pergő (pergő? Krúdynál inkább csak: csordogáló) eseménysorral párhuzamosan — a „háttérben” — apró részletek, mikro-realitások, képek, utalások stb. halmozódnak fel, s e szövegháttér éppoly fontos, nemritkán még fontosabb, mint az a rendszerint vérszegény cselekmény, melyet a novella vagy a regény elmond. Gondoljunk például Rezeda Kázmér szerelmi bonyodalmainak, illetve az utolsó királykoronázásnak és Kisilonka Jácint pesti nőgyógyász szüzesség-helyreállító ügyleteinek a viszonyára a Nagy kópé-ban! Vajon mi mond itt többet az akkori életről, a korról: az „előtér” vagy a „háttér”? Az események vagy az „effektusok”? Esett már szó a képek önmagukon túlmutató, önmaguknál többet jelentő funkciójáról. Nos, ennek a „többet mondás”-nak roppant hatékony eszközei azok a látszólag oly mellékes, „korfestő” vagy „stiláris” mozzanatok is, melyeket Bori Imre a „szövegháttér” és a „Krúdy-effektus”, e sorok írója pedig a „dimenziósokszorozó funkció” fogalmával próbál megragadni.

*

Krúdy Gyulát az egykorú kritika, de a későbbi esszék és tanulmányok nagy többsége is valamiféle „nagy magányos”-nak, „a tegnapok ködlovagjai” egyikének tüntette fel. E közfelfogást tükrözi és szentesíti a már több ízben említett Schöpflin-nekrológnak ez a megállapítása is: „Ő maga volt a vezér a ködlovagok között” (1933: 631). Igen jellemző módon Ködlovagok volt a címe annak az esszékötetnek is, melyben Sötér István első, 1941-es Krúdy-tanulmánya megjelent. A „társtalanság” tényének túlhangsúlyozása

éppoly félrevezető ködképpé vált a Krúdy-filológiában, mint a „homogén életmű” fikciója. Krúdy ugyanis korántsem olyan magányos, besorolhatatlan jelenség, mint amilyennek rajongói csupa jó szándékból beállították. Nagyon is szinkronban van ő — mint láttuk — az egykorú világirodalommal, s megvannak az előzményei, a társai és az örökösei a magyar próza fejlődéstörténetében is.

Az érett Krúdy az európai irodalomnak ahhoz a vonulatához kapcsolódik, melynek újdonsága mindenekelőtt az epikai műnem szubjektívizálásában, líraibbá tételeiben nyilvánult meg (vö. Egri P. 1975). Proust és Joyce hatalmas regénykompozícióiban az objektív ábrázolás mellett, sőt helyett egyre nagyobb lesz a jelentősége a szubjektív vallomásnak. A nyelvi jelnek Karl Bühlertől megkülönböztetett három fő funkciója: az ábrázolás, a kifejezés és a felhívás (1934: 28–33) közül a XX. századi prózának ebben a változatában mindinkább a kifejező aspektus tesz szert vezető szerepre. (A klasszikus realizmusban az ábrázoló funkciónak, az avantgarde némelyik irányzatában, így az expresszionizmusban viszont a felhívó oldálnak van primátusa.) A kifejezésnek ez a dominanciája megint csak a lírához közelíti az epikát, és szinte szükségszerűen idézi elő a sokat kárhozott „cselekménytelenséget”.

E világirodalmi háttér előtt kell most már megkeresnünk Krúdy helyét a MAGYAR stílustörténetben. A rendelkezésünkre álló szakirodalom meglehetősen tarka, ellentmondásos képet mutat e tekintetben: vannak, akik a századvégi „preszimbolisták” csoportjához közelítik Krúdyt, mások a szecesszióval mint korstílussal próbálják jellemezni költői nyelvét, végül akadnak olyanok is, akik Horváth János nyomán „stílrómantikát” meg „nyugatoságot” emlegetnek. Bródy és Szomory Dezső neve éppúgy szóba kerül, mint Loviké vagy Kaffkáié, sőt a háború előtti Móriczé. Vargha Kálmán inkább a Nyugat előtti korszakhoz, Kiss József és A Hét táborához köti (1971: 593–9), Szabó Zoltán (1970: 261–3) és Herczeg Gyula (1975: 87–114) az IMPRESSZIONISTÁK körében jelöli ki a helyét.

E hipotézisek közül a legutóbbinak kell a legnagyobb figyelmet szentelnünk, mivel aránylag még ez van a legrendszeresebben kidolgozva, ide értve a konkrét példákkal, elemzésekkel való dokumentálást is. Az impresszionista Krúdy-stílus jellemvonásai Herczeg Gyula tanulmányai és könyve alapján nagyjából a következőképpen sorakoztathatók fel: a vizualitás uralma, a külsőből a belsőre való következtetés, apró részletmegfigyelések halmozása, laza, széteső, nem erősen szervezett, inkább mellérendelő jellegű mondatkonstrukciók stb. Mindebben nagyon sok az igazság, bennem mégis időről időre kételyek merülnek fel afelől, hogy csakugyan impresszionista-e Krúdy stílusa. Szerintem vagy ki kell tágítani az impresszionizmus jelentéskörét, hogy a Krúdy-jelenség mindenestül beleférjen, vagy pedig az impresszio-

nizmuson kívül egyéb szempontokat is figyelembe kell venni. Számot kell vetnünk ugyanis a besorolásnak ellentmondó tényekkel, mozzanatokkal is.

Vegyük szemügyre például a KÉPBŐSÉGET, mely rendszerint az első helyek egyikén szokott szerepelni a Krúdy-stílus impresszionista voltának bizonyítékai között. Az impresszionista stílusra valóban jellemző a szemléletes látványrögzítés, a nyelvi képekben való tobzódás. Ez azonban még nem jelenti azt, hogy egy szóképekben és hasonlatokban bővelkedő stílus szükségképpen impresszionista is. Tanulmányoznunk kell ugyanis a képek funkcióját, a szöveg összefüggésében kitapintható rendeltetését, s csak ezután dönthetjük el, hogy az illető stíluselemek az impresszionista típusú nyelvészet megnyilvánulásai-e vagy sem. Ebből a szempontból nem a mennyiség, hanem a funkcionális irányultság a mérvadó. Hiába van Krúdy-nál sok kép, ettől még nem lesz impresszionista, ha ezek a képek nem a szemléletiség, hanem a hangulatiság, nem a közelítés, hanem a távolítás szolgálatában állnak. Nem hagyható figyelmen kívül, amit ennek kapcsán Nemes Nagy Ágnes a szimbólumról mint „másodlagos absztrakció”-ról ír: „...kiindulásában megérezkítő, konkretizáló ugyan, de éppen akkor, amikor már valóban szimbólummá válik, újra csak *elveszti érzéletes mivoltát, és jellé lesz, menthetetlenül*” (1978: 1465; én emeltem ki K. G.). A Krúdy-nál nem is oly ritka „redundáns” hasonlatok vagy ismertebbet hasonlítanak kevésbé ismerethez („A hölgy nyakán *igazgyöngyök* fehérlettek, mint a távoli felhős, nyugati égen eltűnő *kócsagmadarak*”; ÉZ. 154), vagy konkrétat elvonthoz („Fenn, messze a nádasok felett, ahol oly üres a levegő, mint a világ végén, egymagában mereng egy ismeretlen *madár*, mint a földi élet *céltalansága*; N. 427). Az utóbbi típust Nemes Nagy Ágnes absztrakt hasonlatnak nevezi, és az abszurd felé mutató stiláris jegyként tartja számon (1978: 1464). Ide vonhatók az alanyához és tárgyához képest is metaforikus predikátumú hasonlatok („*Úgy topogott a tél, mint az örökkévalóság*”; PN. 137) is. Nemes Nagy Ágnesnek már említett esszéje utal rá, hogy a modern költői képben egyre nagyobb a távolság a hasonlat két pólusa között. A hagyományos retorikából ismert „tertium comparationis” egyre tágasabbá válik, egyre áttetszőbb éter tölti ki (i. h. 1469). A hasonlat két sarka közti távolság addig-addig növekszik, míg végül elszakítja a hasonlóság fonalát (uo. 1473). A tertium comparationis „eltűnése” folytán megjelennek az ún. azonosító hasonlatok (vö. Kemény G. 1974: 74–6), amelyekben tehát a hasonlat két eleme, az alany és a tárgy (a hasonlított és a hasonlító) már nem is igen hasonlítanak egymásra, inkább csak a képzettársítás önkénye azonosítja őket. Az ilyenfajta képek NEM az impresszionista érzékenységu, szemléletes látványrögzítésnek az eszközei. A hasonlóság megszüntetése a hasonlatban már egy újabb stílustörekvésnek — nevezzük is nevén: a SZÜRREALIZMUSnak — a beköszöntét jelzi. A szürrealista költő arra törekszik, hogy lerombolja

a megszokott asszociációs mechanizmust, de helyette létrehoz egy másikat, az álomét, a szabad asszociációét, a lelki automatizmusokét (Nemes Nagy 1978: 1473). E szürrealistának mondott fordulatról nagyon is eszünkbe jut Krúdynek oly sokszor a múlt századhoz, a „biedermeier” édeskészséghez, de legalábbis a századvég és a századelő szecessziós modorosságaihoz társított írásművészeté.

A HALMOZÁST is az impresszionista stílusjegyek közé szokták sorolni. Krúdy írásaiban csakugyan egymást érik a szó-, szerkezet- és tagmondat-halmazások: az író láthatóan kedvét leli az innen-onnan összehordott valóságszegmentumok „ömlesztésében”, az extenzív totalitásra törő, pointillista technikában. Példaként a Zöld Ász (1930) első három bekezdéséből idézünk:

„Mállott rókaállérok, kísértetiesen elrongyosodott köpönyegek, madár-ijesztő vékony lábszáraihoz idomult nadrágok, fakult, csurgó régi zsúptető ereszéhez hasonló bajuszok, lelkiismeretfurdalásos, ritkult szakállak, pókhálósan pislogó szemek, őszi széllel és köddel csimbókozott üstökök, gombjavesztett mellények, hervadt falevélek, összezsugorodott nyakkendők és értelenül kongó pincehangok hazája, molyette Tabán! — itt történt meg az a csoda, hogy Kuvik dalfűzér-árus fogadalmat tett, hogy többé egyetlen korty bort sem enged le gégéjén önszántából.

Torlonakadt sóhajtáshoz hasonló kéményfüstök, föld alatti, tetszhalotéhoz hasonló nyögések, a varrógép pergésébe fulladt zokogások, holdvilágnál született csalékony és a nappali világosságnál hirtelen megöregedett s tehetetlen álmok, nevüket is elfelejtett bánatok, céltalan csavargások és még céltalانبabb üldögélések hazája, Tabán! — itt történt, hogy Mariancsics Lenke ... egy napon lemondott arról, hogy a korcsmákat látogassa, keserűnek és ostobának nevezte a bort.

Hegynek kanyargó és kiismerhetetlen végzetű utcák, már csak botlásra való kapuküszöbök, megbetegedett ajtók, amelyek szinte leestek helyükről, amint idegen kéz nyúlt hozzájuk, nagymamák és még régebbi emberek idejében új szobabútorok, fájdalmasra soványodott kanapék, köszvényes székek, régi arccokat mutogató, himporukat vesztített tükrök, kutyafarokhoz hasonló csőrű teásibrikék, orvosságoktól megsárgult poharak, megöregedett gyermekeket ábrázoló szentképek, vénasszonyok guggolásában ugrándozástól elszokott bolhák, elkeseredett, sánta, agg kakasok, éjjelente bizonyára a síri enyészet módjára porló udvarok, halálosan fáradt kőolaj-lámpák, nevezetességüket, szépségüket, bókokra érdemességüket régen elfelejtett női kontyok, közönytől megsárgult, foszlott kötélén hintázó női ingek, felvágott nyelvüknek többé semmi hasznát nem vevő Mátyás-madarak, a szerelmi éj varázsának ismerete nélkül imakönyvetűvé törpült asszonyok, már gyermekkorukban megbabonázott és hóbortosságban megvénült férfiak, a tavaszoként sem énekelgető aranyos tóklinckék és kékbegyű zenérek, a harisnyakötőjükre már zárdanövendék korukban se ügyelő szüzek, folyóvízzel hasztalan álmódó, kisbaba nélkül maradt menyecskék és kék hivatalos kabátjukra kísértet-lepedőt teregető altisztek hazája, Tabán! — itt történt, hogy a lakosságnak egy része ... fogadalmat tett, hogy bort és egyéb szeszes italt többé nem fogyaszt” (USZ. 569–70).

A pusztulásra ítélt városrész különleges hangulatát hatalmas terjedelmű mondatrész-halmazásokkal próbálja érzékeltetni Krúdy. De vajon szemlé-

letes látványtükrözés, impresszionista felszínhez-tapadás vagy akár béka-perspektívájú „kisrealizmus”-e ez? Szerintem nem, vagy nemcsak az! Plaszticitás helyett irreálissá oldással van itt dolgunk: a látszólag szemléltető funkciójú részletezés — épp túlméretezettségével! — végső soron kísérteties atmoszférát teremt. A halmozás ebben a szövegvilágban a realitástól való eltávolításra, elidegenítésre szolgál (az *elidegenítés*-t nem a brechti 'Verfremdung', hanem az orosz formalista 'osztranyenijje' értelemben véve). Az objektív valóság törmelékeinek mértéktelen felhalmozása paradox módon nem reálisabbá, hitelesebbé teszi az elénk táruló látványt, hanem ellenkezőleg: irrealizálja (Baránszky Jób László [1965: 1430] kifejezésével: „*valótlanítja*) azt. A halmozó előadásmód következtében elemeire bomló tájkép vízióvá, lelki folyamatok kivételésévé válik: ami impresszionizmusnak látszott, szürrealizmusnak bizonyul. A Krúdy-műnek arról a harmadik, legmélyebb, legrejtettebb rétegéről van itt szó, amelyet Szabó Ede (1978) roppant találóan *démonikus*-nak nevez. Őszerinte a Krúdy-prózának három rétege van: egy nosztalgikus-idillikus-impresszionista, egy ironikus-kritikus-realista, s e kettőnek összeszikkasztásából csap ki a „*démonia*”, a Krúdy-világ mélyrétegének üzenete. Az első szinthez tartozik mindaz, ami Krúdyban LÍRAI, a másodikhoz, ami EPIKUS, a harmadikhoz, ami DRÁMAI. Nyilvánvaló, hogy a jelzett szürrealisztikus mozzanatok a harmadik, „*démonikus*” rétegnek a stiláris megnyilvánulásai. Szabó Ede maga is beszél „*komoran ditirambikus, sokszor szürrealista metaforazuhogás*”-ról (i. h. 67; én emeltem ki K. G.). Pontos jellemzése ez az előbbi Zöld Ász-részletnek, noha nem arról íródott. Az efféle „*Krúdy-litániák*” világirodalmi párhuzamaként a francia szürrealisták „*écriture automatique*”-jára utalhatnánk. Persze Krúdynak ezek a szinte „önmagukat író” felsorolásai nemcsak André Bretonék munkamódszerével, hanem Proust asszociatív időszerkezetével, Joyce tudatáram-technikájával, sőt akár Juhász Ferenc, García Márquez vagy Jerzy Andrzejewski „*nonstop-szövegei*”-vel (Károly S. 1979: 27) is rokoníthatók. E parttalan mondatáramok az asszociációs folyamatot próbálják modellálni, de a reális részletmegfigyelések összegeződéséből végül is a különösség, sőt az abszurditás érzése szűrődik le az olvasóban.

Tehát nem impresszionista, hanem szürrealista a Krúdy-stílus?! Eszem ágában sincs ilyesmit állítani. Bonyolultabb kérdéskör ez annál, hogysen efféle be- és átskatulyázásokkal letudhatnánk. Mindössze arra próbáltam meg felhívni a figyelmet, hogy ebben a maga egészében mindmáig feltáratlan, szivárványos gazdagságú életműben vannak a szürrealizmus felé mutató tendenciák, szürrealisztikus nyomok is. Ezzel egyébként korántsem jelentek ki valami merőben újat vagy szokatlant. A Krúdy-szakirodalom már eddig is felfigyelt — ha szórványosan is — a Krúdy-stílusnak szürrealista vagy legalábbis afelé tendáló mozzanataira. Már Szabó Zoltán Kis magyar stílus-

története is nyitva hagy egy kiskaput egy árnyaltabb besorolás számára ezzel a félmondattal: Krúdy „nem áll távol a szürrealistáktól sem” (1970: 263), Baránszky Jób László pedig egyenesen „a magyar szürrealizmus” reprezentánsaként méltatja Krúdyt: „Rudnay álmokloritja Krúdyé, a magyar szürrealizmusé, amelyben az eleven embereket semmi sem különbözteti meg az árnyaktól” (1975: 96). Bori Imre kismonográfiájának is az az egyik vezérgondolata, hogy Krúdy a húszas évek elején az összegezés munkáját egészen modern eszközökkel, többek között egy szürrealisztikus világábrázolás keretében kívánja elvégezni, mindenekelőtt a Boritól „bécsi”-nek mondott regényekben: a Vak Bélá-ban, a Nagy kópé-ban és az Őszi versenyek-ben (1978: 183–4). Megvan ennek a törekvésnek a stiláris vetülete is: Molnár Zoltán A helyettes halott című novella elemzése kapcsán egy realista és egy szürrealisztikus vonal kettősségéről ír (1976: 296). Az 1919 utáni Krúdy-stílust lényegében ennek a két párhuzamosan futó tendenciának a küzdelme határozza meg. Az előbbi termi meg az igazi remekműveket (Hét Bagoly, Boldogult úrfikoromban, Az élet álom), de a szürrealista kísérletezésnek is olyan gyümölcsei vannak, mint a megrendítő Purgatórium vagy a befejezetlenségében is teljes élményt nyújtó Mit látott Vak Béla szerelemben és bánatban (nem is beszélve Krúdynak mindmáig legolvasottabb művéről — az Álmoskönyv-ről). Az elemzés tárgyául választott elbeszélést, A helyettes halott-at egyébként „preszürrealista” írásnak minősíti Molnár. Talán nem érdektelen megjegyeznünk, hogy az ugyanabban az évben keletkezett Asszonyosságok díjában (még) együtt, dialektikus egységben van meg ez a két ellentétes stílustörekvés, a reális és a szürreális. Már csak ezért sem indokolatlan, hogy ebben a regényben szintézis-művet lássunk. (Fülöp László [1978: 81–6] Krúdy „mélyvilágának” feltárulásaként elemzi.)

Persze túlzásba is lehet vinni a szürrealizmus hangoztatását Krúdyval kapcsolatban, amint ezt például Udvarhelyi Dénes teszi, aki egy történelmi tárgyú elbeszéléseket és publicisztikai írásokat tartalmazó kötet utószavában már a Hét Bagoly-t és a Boldogult úrfikoromban-t is Krúdy szürrealizmusának vagy legalábbis egy „szürrealisztikus útkeresés”-nek a példáiként említi (1978: 541–2). Csak érdekességképpen jegyezzük meg, hogy negyedszázaddal azelőtt Sötér István épp ezen a két regényen demonstrálta Krúdy Gyula (kis)realista voltát (az 1954-es kiadás bevezetésében; újra közölve Sötér 1966: 164–80).

Befejezésül még csak ennyit, összefoglalásul: a „pointillista” halmozás, a képszerű látásmód és a lazán mellérendelő mondatépítkezés mint tipikus stílusjegyek csakugyan megvannak Krúdynál, de funkciójuk túlmutat az impresszionizmuson — egy par excellence XX. századi modernség felé.

III.

KRÚDY KÖRÜL

1. Az eltévedt lovas (Egy Ady-szimbólum értelmezéséhez)

1. Adynak ezt a költeményét a régebbi szakirodalom sűrűn emlegette, valójában mégis elhanyagolta. Vajthó Lászlónak iskolai célra szánt, vázlatos cikkén (1948) és Keszi Imrének a *Miért szép?* kötetben (1966) megjelent rádióelőadásán kívül a centenárium előtti évig egyetlen összefüggő műelemzés sem készült róla (vö. Vitályos–Orosz 1980). 1976-ban azután egyszerre három alapos elemzés is napvilágot látott: Balogh Lászlóé a *Mag hó alatt* című, alcíme szerint Ady költészetének jelképrendszerébe bevezető könyvében (153–63), Király Istváné a *Kortársban*, Tamás Attiláé pedig az *Irodalomtörténeti Közleményekben*. Ez ösztönzött arra, hogy néhány futó megjegyzés erejéig magam is hozzászóljak *Az eltévedt lovas* (pontosabban: az *eltévedt lovas, kis a-val*) értelmezéséhez.

2. Nyilvános töprengésemet arra az iskolásnak látszó, mégis el- és megkerülhetetlen kérdésre korlátozom: kit vagy mit jelképez az eltévedt lovas, Ady versének lírai hőse, ez a ködfüggöny mögé rejtőző, misztikus figura?

A költő kortársai — Bölöninek egy ki nem fejtett megjegyzését leszámítva, melyre később még visszatérek — a **MAGYAR** sors, a magyar eltévedés szimbólumának tekintették a „vakon ügető” lovas (l.: Földessy Gy. 1921: 181; uő 1949: 212; Benedek M. 1924: II, 284). Ez a hagyományos, „nemzeti” értelmezés úgyszólván töretlenül tovább élt a felszabadulás utáni Ady-irodalomban is. Vajthó László például a már említett cikkében így „fordítja le” a jelképet a mindennapi élet nyelvére: „A lovas vágtat, vágtat céltalanul; a magyarság, ha százfelé próbálkozik is, mindig visszakényszerül induló helyére, nem ereszti magárahagyottságának bűvölete” (1948: 274). Keszi Imre számára is „nyilvánvaló”, hogy Ady versében „a magyarságról van szó” (1966: 88). Ugyanezt a felfogást teszi magáévá Ady-könyvében *Vezér Erzsébet* (1969: 427), Féja Géza pedig éppenséggel balladának, „magyar sorsénekek”, „sok százados útvesztésünk keservesének” minősíti a költeményt, mely a ködbe borult jelent az áradó, burjánzó, fojtogató múlttal ütközteti össze (1970: 28). Végül Balogh László elemzése szerint a homályos szimbólum az egész magyar történelmi fejlődés megtorpanását, eltévedését fejezi ki: „A magyar múlt, történelem az eltévedt, hajdani lovas” (1976: 157).

A versnek ez a fajta értelmezése magában hordja azt a lehetőséget, hogy az úttévesztést, eltévedést, megtorpanást stb. mint örök, megfelleb-

bezhetetlen „magyar fátumot” fogjuk fel, s ily módon a lovas alakjában az „örök magyarság” megtestesülését lássuk. Ez a torzító, misztifikáló okfejtés már a húszas évek végén hangot kap Makkai Sándornak egyébként nem érdektelen, a maga idejében tárgyilagosságnak számító Ady-könyvében, a Magyar fa sorsában: „a keletről elszakadt magyar *önmagától* szakadt el, utat vesztve tévedt a népek és érdekek ütközőpontjába, visszafelé elzáródott az útja, a nyugattal szemben idegen maradt, se keleti, se nyugati felemás lelke elnyomorodott” (1927: 30). Makkai fejtegetései az „utat tévesztett” és „elnyomorodott” magyarságról, e magát nem találó, elvarázsolt „napkeleti királyfiról” mély nyomokat hagytak a két világháború közti időszak Ady-képén (természetesen főleg az ún. „keresztény középosztályra”, ill. ennek irodalmi tudatára gondolunk, de hatásuk alól például egy Szerb Antal sem tudta teljesen kivonni magát: l. Magyar irodalomtörténetének Ady-fejezetét). A Makkai-féle koncepció utóregzései még a hatvanas évek elején is találkozhatunk az Amerikában élő Vatai Lászlónak Az Isten szörnnyetege című, a Makkaiénál egyébként jóval gyengébben megírott könyvében (1963: 355 kk.). Vatai Ady magyarság-verseit abból az axiómaszerű állításból vezeti le, hogy „A keleti magyar sohse [!] tudott igazán nyugativá válni” (i. m. 357). Az eltévedt lovas figurája ebben a megközelítésben egyre gyanúsabban kezdett hasonlítani a Beöthy Zsolt-féle „volgai lovashoz”, a pusztai nomád lelki alkat eszményített képviselőjéhez (vö. Beöthy 1896: 1–7; a párhuzamra Vajthó [1948: 274], sőt — óvatosabban — Keszi Imre [1966: 92] is utal), amittől már nem is volt olyan messze a „tragikus magyarság”, a „turáni átok”, az „egyedül vagyunk” stb. szólamokkal jellemezhető, búsmagyarkodó múltidézés, a hamis aktualizálás, torzítás.

3. Talán ebben a negatív lehetőségben rejlik a magyarázata annak a heveségnek, mellyel Király István a versnek bárminő „magyar” értelmezését elveti, s az „esetleges”, „provinciális”, „leszűkítő” és „szemellenzős” interpretációkat félrelökve magával az EMBERISÉGGel, a nagybetűs Emberrel azonosítja az eltévedt lovas. „A történelmi ember eltévedéséről szolt a költemény” — állapítja meg Király (1976: 1817), s felfogásának ősképeként Bölöni Györgynek a Világ 1918. szeptember 8-i számában megjelent cikkére — A halottak élén-ről írott méltatásra — hivatkozik, melyben Bölöni Az eltévedt lovas-t a háborúba behajszolt modern ember allegóriájaként elemzi. Király István értelmezésében ez az Ady-vers a huszadik századi ember tragédiáját, a nihilbe-veszés döbbenetét jeleníti meg (i. h. 1820), azt az életérzést, mely már A Nincsen himnuszában és A ködbe-fúlt hajókban („Szeretek a Semmibe szállni”) is hírt adott magáról.

4. Királynak ezt az interpretációját újszerűségében is meggyőzőnek, tudományosan megalapozottnak tartom. Eszem ágában sincs tehát kétségbe vonni. Abban azonban már nem vagyok ilyen biztos, hogy lehet-e — vagy in-

kább: érdemes-e — ezt a felfogást olyan kizárólagossággal felruházni, ahogy ezt Király István teszi. Véleményem szerint Az eltévedt lovas „összemberi” értelmezése egyáltalán nem mond ellent a régebbi kommentárok állításainak, pusztán arról van szó, hogy Király a versnek egy újabb — mélyebb, elvontabb — jelentésrétegét tárta fel. Ez azonban még nem ok arra, hogy egyszer s mindenkorra kiiktassunk minden szemantikai és asszociatív kapcsolatot a lírai hős: a „hajdani lovas” és a magyar sors, a magyar történelem között. Nyomós érvek szólnak ugyanis amellett, hogy Az eltévedt lovas magyarság-vers is (és itt az *is* kötőszóra erős hangsúlyt kell tennünk!). Nézzük csak meg például a kötetben elfoglalt helyét: A halottak élén-nek abban a ciklusában, melynek Az eltévedt lovas a címadó verse, túlnyomórészt olyan költeményeket találunk, melyek a magyar nép sorskérdéseit, történelmi rendeltetését feszegetik (A fajtám sorsa, Fáradtan biztatjuk egymást, A mesebeli János, A harcok kényszerültje, Kétkedő, magyar lelkem, Két kuruc beszélget I–III.), míg az „emberiség-versek”, a háború rettenetét az általános emberi szintjén megfogalmazó látomások inkább az első (Ember az embertelenségben) és a második (Mag hó alatt) ciklusban kaptak helyet. Köztudomású, hogy Adynál az egyes verseknek ciklusokba rendezése egyfajta alkotói önértelmezést jelent, és messzemenően tudatos megfontolásokon alapul (vö. Lukács Gy. 1970: 174).

S ami a legfontosabb: azzal, hogy az eltévedt lovast az eltévedt, utat vesztett, „istentől és embertől elhagyott” magyarság jelképének (is) tekintjük, korántsem mossuk el a vers politikumát, hiszen Ady a „magyar eltévedést” nem kortól és októl elvonatkoztatott misztikus sorsszerűségnek fogta fel, hanem igencsak konkrét történelmi és társadalmi körülményekből eredeztette (az már más lapra tartozik, hogy magyarság-verseinek ezt a világos intencióját jobboldali és középutas nacionalista kommentátorai igyekeztek minél jobban elködösíteni). Amikor Ady azt mondja: „Valahol utat vesztettünk” (Fáradtan biztatjuk egymást), nem „örök magyar fátumot” ért ezen, hanem olyan útvesztést, melynek tényleges okai és néven nevezhető felelősei vannak (miért választotta volna különben éppen ezt az Ady-sort Szekfű Gyula 1942/43-as, Magyar Nemzet-beli cikksorozatának címéül?). Hadd idézzük meg itt koronatanúként magát Bölöni Györgyöt, az „általános emberi” magyarázat első felvillantóját, aki Az igazi Ady-ban így tiltakozott Ady nemzeti problematikájú költeményeinek kisajátítása és eltorzítása ellen: „Le kell már számolni azzal, mintha Ady azt hirdette volna, hogy ez a komp-országos magyar sors, a magyar bánat, a magyar átok azért volna, mintha valami különös magyar végzet, külön magyar rendeltetés ülne a magyarság nyakán. Ady ... a magyar tragikumot abban látta, hogy a grófokkal, papokkal, urakkal, vagyis az egész feudális és klerikális uralommal szemben az elszolgaiasodott, eltespedt és vezetőiben elbúsult magyarság nem tudja

kivívni ... a felszabadulást ... Ady szerint nem abban van a magyar tragikum, hogy a magyarság a Duna–Tisza közé került, hanem abban, hogy itt nem tudott magának európai s nyugati államot alakítani” (1934: 358–62). Hosszan idéztünk, mert Bölöninek ez a gondolatmenete kitüntetetten fontos. Az eltévedt lovas elemzése szempontjából. Perdöntő tanúvallomás ez amellett, hogy itt NEM valamiféle időtlen és megfellebbezhetetlen vakvégzetről, a „volgai lovas” vagy a „turáni faj” misztikus magárahagyatottságáról van szó, hanem a magyar és az európai politikában bekövetkezett kedvezőtlen fordulatról: a világháború kitöréséről, az átmentett feudalizmusról, az ekkor elvetéltnek látszó demokratikus forradalomról stb. EZÉRT látja Ady eltévedt lovasnak a magyarságot! A versnek ez az értelmezése nem szűkít le, hanem éppen ellenkezőleg: rámutat a műnek az egyetemes–összemberi szint „alatti” (vagy „feletti”?), specifikusan magyar vonatkozásaira.

5. Az „általános emberi” és a „magyar” értelmezésen kívül fel-felbukkan a szakirodalomban az a nézet is, hogy az eltévedt lovas alakjában a költő SAJÁT MAGÁT rajzolta meg, azaz a vers lírai hőse, „címszereplője” nem más, mint Ady Endre. Vajthó László még csak a „hajdani, eltévedt utas” kifejezésről állítja, hogy ez maga az új lírával jelentkező Ady, aki „a megnemértők ködvitézeivel hadakozik” (1948: 274). Őszerinte ugyanis a 7. versszakbeli „utas” nem azonos az első és az utolsó szakasz „lovasával” (Vajthó ezzel a véleményével egyedül áll az elemzők között, akik az „utast” általában a „lovas” szinonimájának tekintik, vö. például Király 1976: 1816; Tamás A. 1976: 349; ez valószínűleg így is van, ezért is említettük itt meg Vajthó észrevételét mint az eltévedt lovast a költővel azonosító felfogás korai példáját). Keszi Imre viszont már expressis verbis kimondja: „a költő SZEMÉLY SZERINT IS AZONOS az eltévedt lovassal, népével” (1966: 89; én emeltem ki K. G.). Megtalálhatjuk ezt a gondolatot Vatai Lászlónál is (1963: 362), azzal a különbséggel, hogy ő a magyar fajiság és népszellem reprezentatív megnyilatkozását látja Adyban, olyan költőt és váteszt, aki szubjektíve azonosult a magyarsággal — „a magyarság egy atomjaként a népe sorsát éli” (uo.) —, s ezáltal mintegy lelkében hordozza népe egész múltját. A jungi „kollektív tudatalatti” — egyetlen emberben összesűrűsödve? Kalandos elképzelés, bár Ady maga is leírt ilyesmit: „Most építem vulkánokra a fészkeket, / De fajtámra is mostan figyelek / S most hiszem el, hogy elhinni szabad, / Hogy milliókért élhet egy-nehány” (Az Ősz dicsérete III.), csak hogy ezt nem egészen így kell érteni... Közvetve Vezér Erzsébet is Adyval helyettesíti be az eltévedt lovast, amikor egy helyütt „magyar messiásnak” nevezi (1969: 428). Én legfeljebb addig mennék el ebben a képzettársításban, ameddig Barta János, aki szerint „a költő az alkotás, a teremtés állapotában maga is valóban újraéli a mítoszok világát” (1948: 283).

Ezeknél az elszórt szakirodalmi nyomoknál, ötleteknél jóval fontosabban azok a verspárhuzamok, melyek szintén lehetővé teszik — sőt sugallják! — a „hajdani, eltévedt lovasnak” a költővel való azonosítását. A legnyomósbab érvt azok a korábbi „lovas” versek szolgáltatják, melyekben Ady egyes szám 1. személyben beszél, nem hagyva kétséget afelől, hogy önmagát fejezi ki a lovas alakjában (Futás a Gond elöl, Ezüst patkós paripáinkon, A menekülő lovas, A ló kérdez, Új s új lovat). Az eltévedt lovas után még egy ilyen típusú költemény került ki Ady műhelyéből, a Bóbiskolván lehajtott kardomon (1915). A párhuzamba állítás ellen szól viszont az a körülmény, hogy a mi rejtélyes eltévedt lovasunk nemcsak hogy meg nem szólal a versben, de még látszani sem igen látszik. — A „lovas” verseken kívül is van azonban Adynak néhány olyan régebbi költeménye, pl. A rég-halottak pusztáján, Az elsüllyedt utak, a Séta bölcső-helyem körül vagy Az őszi lárma, melyeknek motivikus anyaga, „díszletezése” (köd, bozót, pusztá, eltévedés stb.) feltűnő rokonságot mutat Az eltévedt lovaséval. S ami a legérdekesebb: ezek a művek is rendre az EGYÉNI sors tragédiáját jelenítik meg (vö. Király 1976: 1815). Különösen tanulságos ebben a tekintetben Az eltévedt lovas-nak Az őszi lárma-val való egybevetése: az őszi éjszakából baljósan, kísértetiesen kihallatszó lármanak — nyöszörgésnek, dobbanásnak, kopogásnak — éppúgy nem látjuk, csak sejtjük a forrását, mint ahogy az eltévedt lovas is csak akusztikus elemként, „vak ügetésével” van jelen a versben. S Az őszi lárma kétségkívül én-vers, az „élő-halottság” motívumának egyik első megfogalmazása, melyben Ady — Földessy Gyula szavaival — „visszajáró-magára gondol” (1949: 46).

A harmadik — és talán a leginkább figyelemreméltó — szempont, mely arra ösztönöz, hogy az eltévedt lovasban magát a költőt lássuk, az előbbivel ellentétben nem „külsőleges” (l. Wellek-Warren 1972: 103 kk.), hanem a műstruktúrájában rejlik. Arra a sajtáságos kompozicionális megoldásra gondolok, hogy a „beszélőnek” (a lírai megnyilatkozás alanyának) és a „szereplőnek” (a lovasnak) a viszonya némiképpen mindvégig tisztázatlan marad. A lovas vizuális értelemben „kívül van” a versen, csak az első és az utolsó szakaszban hangzik fel „a színpalak mögött” tompa ügetése. A befogadóban önkéntelenül is felvetődik a kérdés: valójában kinek a benyomásait, érzéseit tolmácsolja a 2–8. versszak? A „hajdani lovaséit”? A költőéit? Alighanem mindkettőt, s ezáltal a „szereplő” és a „beszélő” fokozatosan egybeemosódik, alakjuk egymásba olvad.

Felfigyeltek erre az összefonódásra a költeménynek régebbi és újabb elemzői is. A költő és a lovas közötti bensőséges viszony megsejtéséről tanúskodik már Makkai Sándornak az a metaforikus-esszéisztikus fordulata is, hogy Ady „a szíve dobogásában” hallja meg az eltévedt, hajdani lovasnak rémektől üldözött, vak ügetését (1927: 24). Keszi Imre eljut odáig, hogy

feltegye a minket érdeklő kérdést: „De hát nem azonos-e a hang forrása, és az, aki hallja?” (1966: 89), ám a válasszal tulajdonképpen adósunk marad. A legalaposabban Tamás Attila vizsgálja meg a „beszélő” és a „szereplő” kapcsolatát, illetőleg ennek nyelvi jegyeit, s arra az elfogadhatónak látszó végkövetkeztetésre jut, hogy ha nem azonosak is egymással, több helyütt AZONOSULNAK. Az író a versben szemlélője is, átélője is az általa megjelentetett lovas sorsának (1976: 349).

Ady és az eltévedt lovas, a műnek ez a két mágneses erővonala olykor szinte teljesen egybeesik, például a 6. versszak kétségbeesett felkiáltásában (vagy fájdalmas panaszában?): „Csupa vérzés, csupa titok, / Csupa nyomások, csupa ösök, / Csupa erdők és nádasok, / Csupa hajdani eszelősök.” Az elidegenült és ellenséges valóságba belevetett heideggeri ember kiáltását halljuk itt, jó tíz évvel Heidegger főműve előtt (a „Geworfenheit” fogalmára l. Márkus–Tordai 1964: 53). De hát a költő szükségképpen előtte jár a filozófusnak: Ady már a kilencszázas évek közepétől versbe élte ezt a válsághangulatot (Jó Csönd-herceg előtt, 1906; Kocsi-út az éjszakában, 1909).

Olykor viszont kissé szétválik ez a két vonal, a költő mintegy „kívülről nézi magát” az eltévedt lovas alakjában. E nézőpontváltás vagy hangváltás jeleként a 7. szakaszban az addigi *lovas* megjelölést az *utas* váltja fel: „Hajdani, eltévedt utas / Vág neki új hináru utnak” stb.

E vibráló, oszcilláló viszonyt: a kettősség egységét és az egység kettősségét a legjobban az első és az utolsó versszakban érezzük, ahol az 1. sor végén levő, állítmányi szerepű főnévi igenév („Vak ügetését *hallani*”) jelentheti azt is, hogy a „beszélő” hallja a lódobogást, de nem zárja ki azt az értelmezési lehetőséget sem, hogy ő az, akit hallani lehet (vö. Tamás A. 1976: 349). A költemény esztétikai feszültsége, stílushatása épp a kívülállás és az azonosulás, a leírás és az önkifejezés ellentétéből s ezeknek az ellentéteknek a mű egészében megvalósuló dialektikus egységből fakad.

6. Mit jelképez tehát az eltévedt lovas? Az emberiséget? a magyarságot? a költőt saját magát? Láthattuk, hogy mindhárom értelmezés mellett lehet érveket felhozni. Nekem az a véleményem, hogy a háromféle magyarázat nem zárja ki, sőt kiegészíti egymást. A szimbólumokra általában — s köztük természetesen Ady szimbólumaira is — jellemző, hogy nemcsak egyfajta jelentésük van, hiszen a költő éppen azért folyamodik a szimbolikus kifejezőmóddhoz, mert egyetlen képpel többféle — és fogalmi nyelvre rendszerint le sem fordítható — tartalmat próbál közvetíteni. A korszerű stilisztika nem zárkózik el a „többszörös olvasat” lehetőségétől, s ahelyett hogy a szimbolikus kép kulcsát, „megfejtését” erőszakolná, inkább arra törekszik, hogy minél pontosabban, érzékenyebben tárja fel a szimbólumnak egymásra épülő, egymást ellenpontoszó jelentésrétegeit. Ilyen „polivalens” (sokértékű, sokértelmű) jelkép Ady eltévedt lovasa is. Egyaránt kifejezője ez a kép a

régi eszményeit fel nem adó, a háborús tömegpszichózissal szembehelyezkedő „tegnapi ember” elmagányosodásának („egyéni” szint), a háborúba belesodródott és abban a valóságos érdekei ellen küzdő magyar nép tragédiájának („nemzeti” szint), végül az önmagával meghasonlott, „nembeli” értékeitől és céljaitól elidegenedett emberiség úttévesztésének („összemberi” szint). A műnek ez a három jelentésrétege az EGYEDI, a KÜLÖNÖS és az ÁLTALÁNOS viszonyában van egymással. A három „olvasat”: az én-vers, a magyar sorskérdés-vers és az elidegenedés drámájának verse nem semmisíti meg egymást, hanem éppen ellenkezőleg: szerves egységben van, egymást erősíti (lényegében ugyanígy: Király 1976: 1816; Tamás A. 1976: 349). Aminthogy szerves egységben van ez a három magában a költőben is: „Adyban nincs külön-külön Ady-sors és külön nemzet-sors, Adyban együtt van az egyéni és nemzeti, az emberi és az osztálytragikum” (Böloni 1934: 358). Hogyan is jellemezte ő magamagát egy másik, csaknem két évvel Az eltévedt lovas után írott nagy versében:

Ember az embertelenségben,
Magyar az üzött magyarságban,
Újból-élő és makacs halott.

2. Kosztolányi nézetei a nyelv esztétikumáról

Egy kevésbé ismert Kosztolányi-arc

Kosztolányi Dezső sok műfajú, sokarcú alkotó volt; érthető tehát, bár ettől nem kevésbé sajnálatos, hogy a költő, novellista, regényíró, műfordító, kritikus és nyelvművelő mellett egy kissé háttérbe szorult az irodalmi köztudatban Kosztolányi, az esztéta. Pedig, hogy ő esztétaként, tehát az esztétikatudomány kutatójaként és gyakorlati alkalmazójaként is az élvonalba tartozik, azt már a vele szemben sok tekintetben fenntartásokkal viseltető kortársi közvélemény is elismerte. Szerb Antal Magyar irodalomtörténete, amely 1934-ben, vagyis még Kosztolányi életében jelent meg először, így rögzíti ezt az értékelést: ő „a versek tudományának legnagyobb szakembere, minden nyelvi dolog tudója” (igaz, hogy nyomban ezután értetlenségének is hangot ad amiatt, „hogy a nyelvkezelés titkainak ez a mestere újabban a nyelvtisztító purizmus művészellenes laposságainak a hívéül szegődött”; 1978: 519).

Abban, hogy Kosztolányinak mint esztétának a szellemi hagyatékát a későbbi szakirodalom, az egyébként örvendetesen gazdag termésű Kosztolányi-filológia a megérdemelnél kisebb figyelemre méltatta (fontos kivétel ezalól Kiss Ferenc monográfiája, amely külön fejezetet szentel az esztéta Kosztolányinak [1979: 348–405], jóllehet ez az áttekintés is túlnyomórészt a „homo aestheticus”-elmélettel és az 1929-i „Ady-revízió”-val foglalkozik), nyilván közrejátszott az a hagyományos — és nem is egészen jogosulatlan — vélekedés is, hogy egy író esztétikai nézeteit leghitelesebben mégiscsak a szépirodalmi alkotásai reprezentálják, ennél fogva esztétikáját is azokból, nem pedig alkalmi cikkeiből, egyéb megnyilatkozásaiból kell kiolvasni (vö. Sötér 1980: 179).

Övezi egy bizonyos előítélet az esztéta Kosztolányi munkásságát amiatt is, hogy éppen a legfontosabb elméleti írásai (tehát azok, amelyekben nem egy-egy író vagy mű kapcsán, hanem általánosságban fejteget valamely esztétikai problémát) néhány kivételtől eltekintve egytől egyig újságcikkek, sőt részben nyúl farknyi jegyzetek, glosszák, hírfejek, „szösszenetek”. Ismeretes, hogy Kosztolányi 1921 januárjától belső munkatársa volt a Pesti Hírlapnak, és emiatt jórészt itt, ennek vasárnapi mellékletében jelentek meg ezek az írások. Az író életében nem is álltak össze köteté, hanem csak később, a Hátrahagyott művek egyikeként (Ábécé, 1942) gyűjtötte őket össze Illyés Gyula. Ez az anyag kapott helyet — számos további ilyen tárgyú Kosztolányi-írással kiegészítve — a Réz Pál gondozta új életműsorozat *Nyelv és lélek* című kötetében (1971).

Az újságcikk műfajának természetesen megvannak a maga terjedelmi és hangnembeli követelményei, korlátai, amelyek alól Kosztolányi sem kaphatott felmentést (de bizonyára nem is akart kapni, mert fölkelte írói becsületét az önként vállalt feladat képtelen nehézsége: egyhasábos, könnyed hangvételi cikkekben vetni fel és bizonyos értelemben meg is oldani a nyelv- és irodalomesztétika sok ezer éves, könyvtárnyi szakirodalommal súlyosbíttatott alapkérdéseit).

E „hendikep”-jelleg némiképp rajta is hagyta a nyomát ezeken a cikkeken. Talán ennek tudható be, hogy Kosztolányi nyelvészeti írásai nem alkotnak összefüggő rendszert, hanem csak egyes részkérdéseket ragadnak ki, szinte ötletszerűen, s emiatt nem mentesek bizonyos belső ellentmondásoktól sem. Ámbár meglehet, hogy nem a műfaj kényszeríti rá az íróra ezt a tárgyalásmódot, hanem, épp megfordítva, a szellemi alkat keresi és találja meg magának éppen ezt a formát, a neki valót. Hisz Kosztolányi valóban nem volt rendszerező típusú elme (l. Rónay L. 1985: 131), s így könnyen feltehető, hogy nem is állott szándékában rendszerbe foglalni esztétikai nézeteit (vö. Kiss F. 1979: 348).

Itt megjegyezném, hogy a rendszerezettség meglétét vagy hiányát kár lenne értékkritériummá előléptetni. Az esztétikai gondolkodás története nemcsak a rendszeres, filozófiai megalapozottságú, objektivitásra törekvő szintéziseket foglalja magában (ilyeneket egyébként is csak filozófusok szoktak írni, mint Hegel, Croce vagy Lukács), hanem az írók, művészek szubjektívabb ötletfutamait is. Sőt az intuíció villámfénye gyakran mélyebbre képes bevilágítani az esztétikum rejtelseibe, mint a módszeresen építkező rendszeralkotók kutatólámpása. „Szent örületben a költő szeme / Földről az égre, égből földre villan” (Shakespeare: Szentivánéji álmom, V. felv., 1. jelenet, Arany János fordítása), s eközben olyasmit is észrevehet, ami a kutatónak a vizsgált tárgyra — és csak arra — szögezett pillantását szükségképpen elkerüli. Tehát az ilyen, az intuíción alapuló megközelítésnek is el kell ismerni a létjogosultságát.

Az a körülmény, hogy Kosztolányi túlnyomórészt hírlapi cikkekben rögzítette nyelvesztétikai nézeteit, nagymértékben megszabta ezeknek az íróknak a hangnemét, a gondolatkifejtés módját is. Legtöbb ilyen cikkének van valami polemikus jellege: álláspontját rendszerint valami vagy valaki ELLEN képviseli, fegyelmezett szenvedélyességgel. Némelyik írása formailag is párbeszéd, pl.: Mi a véleménye... (Nyelv és lélek, a továbbiakban: NyLél. 169–70); Párbeszéd a művészetről (uo. 313–7); Párbeszéd a formáról és lényegről (uo. 400–1).

A polemikus jellegből fakadnak érvelésmódjának olykori túlzásai is. Kosztolányi nem is rejtette véka alá, hogy ha szükségét érzi, szándékosan folyamodik vitacikkeiben a túlzás eszközához. Illyés Gyulának a Kortársak című posztumusz kötetéhez írt előszavából tudjuk például, hogy az Ady-vitairat hangvételéről ezt mondotta Kosztolányi Gellért Oszkárnak: „Szántszándékkal löttem túl a célon. Csak ilyen erős taszítástól lehet remélni, hogy a kérdés egyensúlyba kerül” (l. Illyés 1964: I, 231). Egy másik, ezúttal írásbeli nyilatkozatában így vallott vitamódszeréről a Prágai Magyar Hírlap tudósítójának, ugyancsak az Ady-polémia kapcsán: „Ez a vita módszere. Ha a tűzér céloz, nem arra a pontra lö, melyet el akar találni, hanem távolabb” (idézve: Egy ég alatt, 1977: 628).

A stílus is egyre inkább hozzáidomult ehhez a polemizáló jellegű, túlzásoktól sem visszariadó közlésmódhoz: az esztétikai vitacikkeket író Kosztolányi szövegeiben megszorodnak a csillogó paradoxonok. Az „Esti Kornél-korszaknak” amúgy is uralkodó stiláris figurája, poétikai szervező elve volt a paradoxon (vö.: Sötér 1980: 178, 181 kk.; Király 1985: 92–6), s ezek az írások túlnyomórészt épp ebben a periódusban, a húszas évek végén, ill. a harmincas évek első felében keletkeztek.

Mindezt — tehát az újságcikk-műfaj sajátosságait, a polemikus jelleget, a szövegbe tudatosan beépített túlzást és paradoxont — egyaránt figyelembe

kell vennünk (úgy is mondhatnám: le kell majd vonnunk), amikor idézni és kommentálni fogjuk Kosztolányi nézeteit a nyelv esztétikumáról.

Ezt annál is könnyebben megtehetjük, mert a polémia, a túlzás, a paradoxon végső soron: külsőségek. Nem ezek jellemzik igazából Kosztolányi nyelvi írásait, hanem az a célkitűzés és előadásmód, melyet Illyés Gyula így jellemezett az *Ábécé* kötet bevezetőjében: „[Kosztolányi] Célja, hogy megtanítson bennünket olvasni s később tán egy kicsit írni is. Módszerének meglepő újdonsága, hogy e célból nem úgy beszél, mint egy akadémiai felolvasó, hanem úgy, mint egy falusi tanító. Vagy *Szókratész*” (Illyés 1964: I, 241). E végtelenül tapintatos, valóban „szókratészi” módszernek az a lényege, hogy nem tételez fel semmilyen előzetes ismeretet, hanem mintegy kézen fogja az olvasót, úgy haladnak lépésről lépésre a mind bonyolultabb, de a módszer folytán maguktól értődőnek látszó összefüggések felé, melyeket *Szókratész-Kosztolányi* mintha csak éppen most, az olvasóval együtt és annak segítségével ismerne föl.

E rövid áttekintés keretében természetesen nem vállalkozhatom arra, hogy sorra vegyem Kosztolányi összes olyan írását, amely a nyelvi esztétikum kérdésével foglalkozik; ehelyett azt a megoldást választottam, hogy átnéztem a már említett *Nyelv és lélek* című kötetben összegyűjtött mintegy félszáz ilyen tárgyú cikkét, elsősorban arra figyelve, vannak-e bennük olyan fogalmak és gondolatmenetek, amelyek többször is előfordulnak, sőt rendszeresen visszatérnek. A vizsgálódás azzal az eredménnyel járt, hogy ezekben az írásokban van jó néhány következetesen ismétlődő, több változatban is kifejtett nézet a nyelv esztétikumáról. (Ezek szerint mégiscsak volt Kosztolányinak valamiféle „rendszere”?)

A leggyakrabban felbukkanó nyelvestétikai kérdések közül ebben a szükségképpen rövidre fogott ismertetésben mindössze hármat tudok kiragadni:

1. az író viszonya az anyanyelvéhez;
2. a tartalom és forma viszonya;
3. a műelemzés módszere.

A más vonatkozású (tehát például a rím esztétikumáról szóló) cikkeket csak annyiban fogom érinteni, amennyiben összefüggnek az említett kérdéskörökkel. Mindvégig igyekszem viszont figyelemmel lenni Kosztolányinak azokra a felismeréseire, melyeknek révén „szinkronban van” kora (sőt utókora!) nyelvészeti, stilisztikai, irodalomesztétikai gondolkodásával, iskoláival, módszereivel.

A költő és az anyanyelv: küzdőfelek és munkatársak

Író és nyelv, gondolat és kifejezés egymásra vannak utalva: egyik sem létezhetne a másik nélkül. Viszonyuk mégis ambivalens: a nyelv „közeg-ellenállást fejt ki” a gondolat megformálásával szemben, de egyúttal, sőt éppen ezzel ihletője is az írói munkának. Kosztolányit, „a versek tudományának szakemberét, minden nyelvi dolog tudóját” érthetően foglalkoztatta anyagnak és formának, nyelvnek és alkotónak ez a termékeny küzdelme: „A művészi teremtés örökös birok és viaskodás szellem és anyag, forma és lényeg között — szögezi le Jellem és cselekmény című, 1935-ből való jegyzetében. — Így vitatkozik szakadatlanul a gondolat és nyelv is. A gondolat rá akarja nyomni bélyegét a nyelvre, de az nem engedelmes viasz, ellenáll, erre a gondolat enged, kissé földadja jogát vagy túlzott követelményét, s ebből az isteni egyezkedésből támad a remekmű, melyen sohase látszik, hogy voltaképp kicsoda alkudott meg. Nemcsak a költő idomítja a nyelvet, a nyelv is idomítja a költőt” (Pesti Hírlap [a továbbiakban: PH.] 1935. jan. 13. — NyLél. 496). Vagyis a nyelv a maga formai sugallatával, képzettársítási lehetőségeivel szinte közreműködik a vers megírásában, „társszerzőjévé” válik a költőnek (PH. 1931. okt. 11. — NyLél. 472). Az első magyar író, aki az anyanyelvvél ilyen társszerzői viszonyba került, Gyöngyösi István volt: „Gyöngyösi már a magyar nyelv mestere. Vagy helyesebben, Gyöngyösinek a magyar nyelv a mestere. ... Mindig körülbelül azt akarja kifejezni, amit a magyar nyelv. Társszerzője a magyar nyelvnek” (Írói arckép — Gyöngyösi István. PH. 1935. jan. 27. — Látjátok, feleim, 1976. 55).

Más cikkeiben „munkatárs”-nak, sőt „játszótárs”-nak is mondja a nyelvet Kosztolányi (Hogy születik a vers és a regény? Válasz és vallomás egy kérdésre. PH. 1931. márc. 8. — NyLél. 464–5, ill. A rím bölcselete. PH. 1933. aug. 27. — NyLél. 480). A motívumnak ez az ismétlődése arra vall, hogy nem alkalmi, esszéisztikus ötletéről van itt szó, hanem lényegi összefüggést kifejező, már-már terminus technicus értékű kulcsmetaforáról. Nem meglepő tehát, hogy Devecseri Gábor is ezzel a *munkatárs* képpel jellemzi Kosztolányinak az anyanyelvhez való viszonyát: „Kosztolányinak munkatársai voltak a szavak. Egy-egy szókép, sőt egy szó, egy különös rím sokszor elcsábította” (1975: 205).

A „különös rím” említésénél érdemes megállnunk egy pillanatra, ugyanis a külső formának ez a tartalomsugalló, ötletadó funkciója éppen a Kosztolányi lírájában oly nagy jelentőségű rímadásban a legnyilvánvalóbb. Igen valószínű tehát, hogy a teória ez esetben is a költői praxisból nőtt ki. A már idézett Jellem és cselekmény című cikkben így ír Kosztolányi a kifejeződésre törekvő érzésnek és a rímnek az ellentmondásos kapcsolatáról: „Olykor ... a kettő együtt is jelentkezhet, egy időben. Ez a mi ünnepünk. De olykor

hiába minden várakozás. Az érzésben nincs rím. Ekkor a rím — ez a megvetett külsőség — sugallja az érzést, nem azt az érzést, melyet ki akartunk fejezni, hanem egy másikat, egy jobbat, egy igazabbat, egy tökéletesebbet” (PH. 1935. jan. 13. — NyLél. 497). Ami ebben az írói önvallomásban igazán fontos és eredeti, az az, hogy a rímkényszer nem egyszerűen egy másik érzést sugall az alkotónak, hanem egy jobbat, egy pontosabbat! Vagyis miközben látszólag pusztán egy formai nehézséget küzd le, valójában a közlendőjéhez, az igazi, de benne addig még alaktalanul gomolygó mondanivalójához kerül egy lépéssel közelebb. A Kosztolányi típusú és munkamódszerű költő számára így válhat ihletforrássá a nyelvérzék, a nyelvi ízlés. Halász Gábor telibe találó megfogalmazásában: „nála nem a vers fogja igába a nyelvet, hanem a nyelvi lehetőségek fakasztják ki a költészetet. ... a legigazibb ihletője a nyelvérzéke” (1977: 724).

A formáról és a lényegről

A nyelvművész, akinek számára az anyanyelv nem holmi nyersanyag, hanem társszerző és ihletforrás, nyilván nem könnyen barátkozik meg tartalomnak és formának azzal a hagyományos (lényegében még a klasszikus retorikára visszamenő) felfogásával, amely a nyelvi kifejezést eszköz-funkcióra: valamely gondolat vagy érzés formába öntésére próbálja korlátozni, s értékítéletét ennek a megverselt eszmei mondanivalónak a „hazafias” vagy „haladó” volta szabja meg, legjobb esetben pedig az, hogy mennyire sikerült ezt az eszmei tartalmat költőileg „feldolgozni”.

Kosztolányinak ezzel szemben meggyőződése, hogy a műalkotás tartalma csak mint megformált tartalom létezik, vagyis nem „csomagolható ki” abból a nyelvi formából, amelyben — vagy helyesebb lenne így mondani: amely gyanánt — előttünk mint esztétikai tárgy megjelenik. Tehát nem fordítható le fogalmi nyelvre, nem tehető explicitté. Illetve amit ily módon mégis ki lehet hámozni belőle, az nem egyéb merő banalitásnál (Ábécé a versről és költőről. Új Idők 1928. jan. 15. — NyLél. 436). Ezért tiltakozik mindig olyan ingerülten valamely műalkotás tétellé, tanulsággá, eszmei mondanivalóvá csupaszítása ellen (vö. Kiss F. 1979: 358 kk.).

A polémia hevében olykor ő maga is elköveti ugyanazt a hibát, mint az ellenkező véleményen levő, az eszmeiséget a nyelvi kifejezés rovására túlbecsülő esztéták, azt ti., hogy metafizikusan szembefordítja egymással a tartalmat és formát, csakhogy ő, ellenkező előjellel, a művészi kifejezés elsőbbségét hangoztatva. Ezt írja például az irodalomoktatásról: „Sajnos, vannak az irodalomnak szemforgató szövegmagyarázói. Ezek csak melleleg említik meg, hogy a vers dallama és a rímei is szépek, mintha a dallam és rím csak afféle külső dísz volna és nem a vers legbensőbb belseje, s mintha nem a gondolat volna a külsőség, a dísz. Ezek a magot héjnak tüntetik fel s a héjat magnak”

(Az olvasó nevelése. PH. 1933. ápr. 9. — NyLél. 389). Tehát a dallam és a rím nem külső dísz, hanem a vers „legbensőbb belseje”; a külsőség, a dísz épp az, amit lényegnek hisznek, vagyis a gondolat, a mondanivaló. A szó nem héj, hanem mag, s az eszme nem mag, hanem csupán héj. Ami paradoxonnak szellemes, de semmivel sem áll közelebb vagy távolabb az igazságtól, mint az a felfogás, amelyet bírál. Nem is állhat, hiszen — miközben ellenkezőjére fordítja — éppen azt tartja meg belőle, amit a legkevésbé kellett volna: az egybetartozók szétválasztását.

Jeleztük már, hogy Kosztolányi esztétikai nézetei nem alkotnak zárt, ellentmondásmentes rendszert. Vonatkozik ez természetesen a művészi tartalom és forma kérdéseit feszegető írásaira is. Jól példázza ezt, hogy többi ilyen cikkében a tartalmat nem dísznek vagy héjnak mondja, hanem a műalkotás anyagának, nyersanyagának. Az idézet a Versek szövegmagyarázata című írásból való: „A tartalom nem a vers tartalma. Eszme és érzés pusztán anyaga a versnek. A vers mivolta az a mód, ahogy megalkotódott, a kifejezés csodája” (PH. 1934. jún. 17. — NyLél. 495). Meghökkenítő, mennyire közel állnak Kosztolányinak ezek a gondolatai a húszas évekbeli orosz formalistáknak (akiket Kosztolányi aligha ismerhetett) ahhoz a törekvéséhez, hogy a tartalom–forma dualizmust az anyagok és eljárások kettősségével helyettesítsék (vö. Nyíró L. 1970, különösen 172–5, 178–84).

Bár némelyik cikkében, mint láttuk, elválasztja Kosztolányi a tartalmat a formától, felfogására alapjában véve mégis a komplexitás a jellemző: tudatában van a két fő struktúrakomponens, az eszme és a kifejezés, a „mag” és a „héj” kölcsönös feltételezettségének. Esztétikájának kulcsfogalma — ahogyan erre Kiss Ferenc (1979: 357) is rámutat — a SZERVESÉG, azaz a műalkotás szerves egész voltának elve. Már 1920-as Nyugat-beli tanulmányában (Goethe Über allen Gipfeln...-jének elemzésében) is kifejti, hogy a verset csak „dualista” alapon: forma és gondolat pszichofizikai kölcsönhatásának és elválaszthatatlan egységének figyelembevételével lehet hitelesen értelmezni (Tanulmány egy versről. Nyugat 1920. febr. 1. — NyLél. 407).

Az irodalmi műalkotásnak ez az organikus felfogása későbbi cikkeiben is vissza-visszatér: „[a versnek] Az a tartalma, hogy csak önmagával egyenlő, kisebb egységekre nem osztható egész. Az a tartalma, hogy egyszerű titokzatosságában úgy él, akár a búzamag, mely csírázni képes. A vers érzéki csoda” (Ábécé a versről és költőről. Új Idők 1928. jan. 15. — NyLél. 436). Hat évvel később, Petőfi Szeptember végén-jéről írott „szövegmagyarázatában” így fogalmazódik újra a gondolat: „Végre a vers is olyan szerves valami, mint akármelyik élőlény” (Szövegmagyarázat: Szeptember végén. PH. 1934. jún. 24. — Látjátok, feleim 190).

Érdemes lenne kideríteni, ismerte-e Kosztolányi Benedetto Croce esztétikáját (igen valószínű, hogy ismerte). Szembeötlő ugyanis a párhuzamosság az olasz filozófus organikus művészetfelfogása és Kosztolányinak a műalko-

tás szervességéről vallott nézetei között. Croce szerint, mint ismeretes, az irodalmi mű önelvű, zárt rendszer, egységes és oszthatatlan szerves egész, amely csak a maga konkrét egységében, egyszerűségében tanulmányozható, vagy inkább élhető át, intuitív módon (vö.: Croce 1917: 43–4; Markiewicz 1968: 73; Szegedy-Maszák 1970: 429–31).

Az irodalmi műnek ez a „szerves egység”-ként való felfogása nyilvánvaló előrelépést jelent a külső formát eszköz-szerepre kárhóztató „instrumentális” irodalomszemlélettel szemben, de magában rejt bizonyos buktatókat is, különösen a gyakorlati alkalmazást illetően. Ha ugyanis a műalkotás nem tagolható kisebb egységekre, ha mag és héj „szétbonthatatlanul összenőtt, mindjárt a fogantatása pillanatában” (Mi a véleménye... PH. 1932. nov. 20. — NyLél. 169), akkor lehetséges-e bárminő tudományos megközelítés, elemző munka, amelynek tudvalevőleg nélkülözhetetlen előfeltétele, kiindulópontja a szegmentálás? Erre a kérdésre Kosztolányi műelemzései adják meg a választ. Befejezésül ezekkel foglalkozunk.

Kosztolányi műelemző módszere

Kosztolányi szerencsére nem értelmezte dogmatikusan a műalkotás szervességét, s így tartalom és forma elszakíthatatlanságából nem jutott olyan túlzó következtetésekre, mint Croce, akinél az ún. szerves formában tartalom és kifejezés, mű és stílus, mű és alkotója stb. olyannyira egybeolvad, hogy a mondanivaló feloldódik a kifejtésben, s ez esztétikai monizmushoz, a forma egyeduralmához, s emiatt (paradox módon) bármiféle nyelvi elemzés lehetetlenné válásához vezet. Croce volt is olyan következetes gondolkodó, hogy ezeket a konklúziókat le is vonja (ezért vetette el többek között a retorikát).

Kosztolányi ezzel szemben megmarad a dualizmus talaján: bár hangsúlyozza szerves egész voltukat, különbséget tesz a műalkotás „teste” (a nyelvi forma) és „lelke” (a mondanivaló) között. Amit vizsgálhatunk, az a „test”: versmérték, ritmus, rímelés, szókincs és szókötés, mondat- és szövegszerkezet. El kell jutni a legkisebb építőelemekig, a hangokig, s „áhitatos álmélkodással” megállni ott, ahol a vers „lelke”, a „titok” kezdődik. (L. Szövegmagyarázat: Szeptember végén. PH. 1934. jún. 24. — Látjátok, feleim 190.)

Módszerét egy allegorikusan részletezett hasonlattal világítja meg: úgy vizsgálja a műalkotás formáját, mint az orvos a beteg testét. „Olyan igyekszem lenni — írja Párbeszéd a formáról és lényegről című dialógusában —, akár az orvos, aki miután végigkopogtatja, megtapogatja, átvilágítja betegét, nevén nevezi baját, noha tudja, hogy voltaképp minden szellem és lélek, s a beteg teste és lelke végzetes kapcsolatban van egymással. Nem ilyesmit állapít meg tehát: »lelki válsággal küszködik«, hanem ilyesmit: »vérszegény«,

»elrontotta a gyomrát«, »hascsikarása van«. Bírálatomban, melyet költeményekről mondok, hasonlóan tartózkodom afféle általánosságoktól, hogy »szárnyatlanok«, inkább azt próbálom kimutatni, hogy verslábaiknak hol a lúdtalpuk» (PH. 1934. máj. 6. — NyLél. 400–1; a *szárnyatlanok* Fenyő Miksának egy öt évvel azelőtti cikkére utal, melyben, az Ady-vita során, Kosztolányi szempontjait „szárnyatlanok”-nak nevezte; vö. Egy ég alatt 608).

Ahhoz, hogy Kosztolányinak a műelemzésről vallott felfogását méltányosan tudjuk megítélni, vetnünk kell egy futó pillantást az egykorú iskolai és tudományos verselemző gyakorlatra is. Ezeket — évtizedekkel Lehr Albert úttörő jelentőségű Arany-kommentárjai, Péterfy Jenő esszéi és Zlinszky Aladár stilisztikai tanulmányai után is — a kicsinyes életrajziség és a moralizáló lelkendezéssel egybekötött tartalomfelmondás jellemezte. Kosztolányi mindkettőnek hadat üzen elemzéseiben. Tagadja a „külsőleges megközelítés” jogosultságát (e kifejezés nem ötleme, hanem Wellek és Warren terjesztik el másfél évtizeddel később, *Az irodalom elmélete* című művével). Az életrajzi adatokról az a véleménye, hogy alig valamit képesek megmagyarázni a mű rejtelméből (vö.: Műhely. PH. 1931. okt. 11. — NyLél. 471; Versek szövegmagyarázata. PH. 1934. jún. 17. — Uo. 492–3). A Szeptember végén elemzése során röviden ismerteti a vers keletkezésének körülményeit, majd így folytatja: „Állítsátok azonban össze ezeket az elemeket, teremtsétek meg újra mesterségesen ezt a környezetet, rendezzettek be egy huszonnégy éves költőnek hasonló lakást a koltói kastélyban, egy piros–fehér erdélyi őszön, s adjatok melléje egy hasonló »irodalmasan« kacér feleséget, vajon megírja-e az illető a Szeptember végén-t?” (Szövegmagyarázat: Szeptember végén. PH. 1934. jún. 24. — *Látjátok, feleim* 187).

Még rosszabb a véleménye Kosztolányinak az olyan „verselemzések”-ről, amelyek elemzés címén a tartalmat ismertetik, vagy legalábbis körülírásokat alkalmaznak, „és esztétikául egy másik, korcs költeményt gondolnak ki” (Tanulmány egy versről. Nyugat 1920. febr. 1. — NyLél. 408; ugyanerről l. a Versek szövegmagyarázata című cikket is: PH. 1934. jún. 17. — NyLél. 494). „Ennél mindig célravezetőbbnek tartottam azoknak a magyarázatát, akik — *idem per idem* — még egyszer elmondták a szöveget, mert minden igazi költemény csak önmagával egyenlő” (NyLél. 408). Erről a mai olvasónak eszébe juthat Tzvetan Todorov megjegyzése: „minden műnek saját maga a legjobb leírása” (1976: 642).

Miben különbözik ettől a korabeli verselemző gyakorlattól Kosztolányi módszere? Mindenekelőtt abban, hogy figyelmének gyújtópontjába maga az elemzendő mű kerül. Pontosabban annak is a nyelvi materiája, a „teste”. Felér egy csöndes programnyilatkozattal az a bekezdés, melyet a Szeptember végén-ről írott „szövegmagyarázatának” élére illesztett: „Válasszuk ki Petőfi e költeményét, s próbáljuk elemezni. Olvassuk el a szöveget — ne

vezzük most a vizsgálandó költeményt szövegnek —, aztán önmagunkat s a verset egyaránt figyelve, feleljünk arra, miért szép az, amit olvastunk, miért hatott ránk, mivel mozgatta meg képzeletünket” (Látjátok, feleim 185–6). Tehát először is: olvassuk el! Ha nem is a „close reading” értelmében veendő ez az „olvasás”, az világosan kiderül belőle, hogy amiből kiindulunk, az nem az életrajzi háttér, se nem a költő eszméi vagy világnézete, hanem maga a szöveg. Igen, a *szöveg!* Mert annak is megvan a jelentősége, hogy Kosztolányi mindjárt a második mondatban megkéri olvasóit: „nevezzük most a vizsgálandó költeményt szövegnek”. Hisz ez a szó ebben a jelentésben akkor közel sem volt oly ismerős csengésű, mint amilyenné azóta lett. Abban a hangulati különbségben, amely a *költemény* és a *szöveg* között feszül, egy kicsit benne van mindaz a szemléletbeli különbség is, amely Kosztolányi műelemző módszerét a régi típusú, külsőleges „irodalomról beszélés”-től elválasztja.

E műelemző módszer alapelveit Kosztolányi már 1920-ban kifejtette a Nyugat-beli Goethe-tanulmány bevezetésében. Így hát abban a kényelmes helyzetben vagyok, hogy a lényegét magának az írónak a szavaival ismertethetem:

1. MŰKÖZPONTÚSÁG: arra kell törekedni, hogy a költőket „pusztán a versekből értessük meg”; „a költészetet külön, elzárt világnak tekintetem”; „anélkül, hogy a tárgyakkal vagy a költő életrajzi kapcsolatával foglalkoztam volna, magát a szöveget vizsgáltam, vers- és hangtani szempontból” (NyLél. 405; későbbi keletű, de ugyanilyen tartalmú megfogalmazások: Uo. 494; Látjátok, feleim 187);

2. INDUKTIVITÁS: részekre bontja a verset, azután újra felépíti; a forma felől halad „fölfelé”, az eszme felé (NyLél. 405); egy másfél évtizeddel későbbi írásában ugyanezt a követelményt így fogalmazza meg: „az a föladatunk, hogy eljussunk a vers legkisebb egységéig, a vers atomjaiig és molekuláiig, a hangzóikig és betűikig” (Látjátok, feleim 190);

3. EGZAKTSÁGIGÉNY: „a módszer ... az esztétikába a természettudomány rendszerét óhajtja belevinni” (NyLél. 405); a Szeptember végén elemzésébe még egy miniatűr hangzóstatisztikát is beiktat az „Elhull a virág, eliramlik az élet” sorról: a 27 „betű”-ből 12 magánhangzó, 15 pedig más-salhangzó, de mivel ez utóbbiak közül 8 likvida (6 *l* és 2 *r*), ezért a magánhangzók száma voltaképp 20, majdnem háromszor annyi, mint a 7 „igazi” mássalhangzó (Látjátok, feleim 189–90); anélkül, hogy el akarnánk túlozni a jelentőségét ennek a vázlatos egybevetésnek, hadd jegyezzük meg, hogy Kosztolányiban, úgy látszik, megvolt a hajlandóság a kvantitatív módszer alkalmazására, amelyet pedig csak jóval később hozott divatba nálunk is a strukturalizmus;

4. ÉRTÉKELÉS: „mindenekelőtt arra a kérdésre akartam feleletet adni, hogy miért kell az illető verset jónak vagy rossznak tartani?” (NyLél. 405);

az értékszempont felvetésével Kosztolányi itt még túl is mutat a strukturalizmuson, amelynek — legalábbis klasszikus alakjában — éppen az volt az egyik hiányossága, hogy nem szentelt kellő figyelmet az axiológiai oldalnak.

Összefoglalásul elmondhatjuk, hogy Kosztolányi „szövegmagyarázatai” végeredményben összhangban vannak, párhuzamosak a korabeli legfejlettebb (részben még csak kifejlődőben lévő) műelemző törekvésekkel: a francia *explication de textes*, az orosz formalizmus és az angolszász „új kritika” gyakorlatával, sőt bizonyos fokig előlegezik a strukturalista versinterpretáció számos vívmányát is. Ugyanakkor nem viszik túlzásba a méricskélést, s nem mondanak le az esszéstílus kínálta hatáskeresőkről sem (idézzük emlékeztünkbe például a Petőfi-elemzésnek ezt a pompás hasonlatát: [az „Elhull a virág, eliramlik az élet” verssor] „Úgy tűnik el szemünk előtt a mozzanatos igéjével, mint aranygyík az őszi avarban. Valami zizegést hallunk, levelek csörgését, s már nincs is ott”; *Látjátok, feleim* 189). És ami szintén nem érdektelen: megteremtik nálunk a „Miért szép?” típusú verselemzés műfaját. Ennek azonban csak a hatvanas évek elejétől lett folytatása.

3. Köznyelvi képek megújítása Tamási Áron prózájában

A stilisztikai szakirodalom nagy terjedelemben foglalkozik a KÖLTŐI képpel, kissé megfélekedve arról, hogy képeket nemcsak a költő alkot, hanem a köznyelv is. A KÖZNYELVI képekre kevésbé ügyelünk, mint a költőiekre, talán mert megszoktuk őket: lépten-nyomon találkozhatunk ugyanis velük a mindennapi beszélt nyelvben, a sajtóban meg a hangos-képes információszóró eszközök műsorában. Olykor pedig a saját magunk nyelvi megnyilatkozásaiban is.

Sokszor a szépirodalom is felhasználja a köznyelvnek egy-egy képes kifejezését, például Krúdy a *ritka, mint a fehér holló* szóláshasonlatot *Az útitársban*: „Az a lovagregénybeli bolond ..., aki tíz-tizenkét óra hosszat rázatja magát vasúton, kocsin, szánkán, hogy egy nő kezét megcsókolhassa, hogy a suttogó hangját hallhassa, hogy a szoknyáját vagy a zubbonyát megszagolhassa, hogy imádkozó hangon, visszafojtott szuflával szavakat mondhasson egy kert végében egy lugasban vagy egy gyalogösvényen, ahová a nő titokban, az ágyból szökött ki — az olyan bolond *ritka, mint a fehér holló*” (Ú. 8).

Annak, hogy a köznyelvi képek a beszélő számára csaknem észrevétlenek maradnak, a gyakoriságon kívül van egy másik, talán nyomósabb oka is, az tudniillik, hogy legnagyobb részük ma már nem eleven, mivel a folytonos használatban elveszítette az egykor megvolt szemléletességét (pl. *hegygerinc*, *káposztafej*, *búzaszem*, *karbantartás*). Emiatt az írók nemritkán úgy építik

bele a köznyelv képeit a műalkotás szövegébe, hogy egyúttal MEG IS ÚJÍTJÁK őket, s ezzel az átalakítással visszaadják nekik egykori frissességüket, szemléletességüket, elevenségüket, egyszóval: felfokozzák helyzeti energiájukat. Ily módon még a fentiekhez hasonló, elhalványult fordulatok is visszanyerhetik képszerűségüket. Ehhez azonban már a nyelv igazi művészeinek leleményére, tudatos beavatkozására van szükség, amely a megkopott sémákat felfrissíti, azaz megváltoztatja alakjukat és funkciójukat, esetleg környezetüket és hangulatukat is. Példaképp hadd emlékeztessék József Attilának Vigasz című versére, melyben a dúsgazdag kereskedő álhumanizmusát ez a remek kép jellemzi és teszi nevetségessé: „*Szivére veszi* terhünk, gondunk. / *Vállára venni* nem bolond...” Ebben a két sorban a költő egy elvont jelentésű kifejezést egy konkrét jelentésűvel szembesít (*szivére vesz* ↔ *vállára vesz*), s ezáltal az előbbiben is „életre kelti” az igei alaptagot. József Attila mesterien aknázza ki a két kép ellentétéből fakadó groteszk stílushatást, amely a *szivére vesz* fordulatot lerántja a konkrétumok, a kézzelfogható valóság szintjére, s az adott összefüggésben hazug emelkedettségét a tényleges cselekvés komolyságával szembeállítva leplezi le. (József Attilának erről a megújított képéről vö. még Török G. 1974: 137–8.)

A köznyelvi képek szépirodalmi felfrissítése–felfrissülése oly nagy jelentőségű stiláris kifejezőeszköz, hogy típusait és elméletileg lehetséges módzatait okvetlenül tanulmányozni kell. Ehhez a munkához szeretnék hozzájárulni az alább következő szerény adalékokkal.

A megújítás technikáját egy regényrészlet képanyagának elemzésével próbálom meg felderíteni. Erre a célra Tamási Árontól választottam ki egy szövegdarabot, mégpedig azért, mert a szóban forgó stílussajátság az ő műveiben feltűnően gyakran és igen változatos formákban jelentkezik (vö. Kocsány P. 1972).

„A gyászoló hegyek köpönyegbe burkolóztak, s egy-egy felhő hozzájuk szegődött szakállnak; az ég hamuszínű arccal pityergett, s a fákon pedig, mintha ezüstrügyek bomlottak volna ki, úgy csillogtak nagy bőséggel az esőcseppek.

Megnehezedett minden a földön, de kiváltképpen az én szívem nehezedett meg. Úgy jártam-keltem egész nap, mint egy megcsökött öregember, s még ahhoz sem volt elevenség bennem, hogy tréfálkozzam a fahordó emberekkel, mint ahogy máskor az szokásom volt.

Meg is kérdezte egy zetelaki atyafi tőlem:

— Tán elhagyott a szeretőd, Ábel?

— Engem el, az aranyhajú — mondtam, és felfelé mutattam az égre.

A zetelaki ember megértette, hogy a napra céloztam, és így szólt:

— Most szépíti magát a függöny mögött.

— Az igen — mondta egy másik —, de nem Ábelnek, hanem Szent Mártonnak.

Otthagytam őket, hogy bölcsködjenek, s a dolgom után láttam. Vagyis bémentem a házba, hogy megírjam nekik a bárcát, de ezzel a kis vakarintással

is olyan bajosan lettem meg, mintha gyermeket kellett volna szülnöm. A kezem nehéz volt, mint az ólom, s a fejem is olyan, mintha zavaros vízzel lett volna teli s nem jóféle ésszel.

El is gondoltam ott magamban, ahogy nehéz csutak módjára ültem, hogy mégis gyenge portéka az ember, hogy ennyire hatalmas alatt áll az időjárásnak. Tavasszal felkunkorodik, és kinyílik, mint a virág; nyáron dalolva borul termésbe, s nem győzi szaporítani a pénzérő dolgokat, úgyszintén saját magát is; aztán ilyenkor ősz farka felé, egyszerre kifogy az olaj belőle, mint a motorokból, s csak áll a kerekeivel és a sípjával s egész szerkezetével, mint valami haszontalanság.

Aztán a tudományt, vagyis a Nick Cartereket és a Buffalo Billeket s más tudós könyveimet az asztalra raktam, s melléjük ültem, mint valami erdei esperes. Először is a kalendáriumot vettem használatba, hanem a tömérdek jó tanács, úgyszólván, semmi volt a hátrább levő gazdag olvasmányokhoz képest, melyek között találtam krónikás verset Fráter György barátról s az erdélyi nagy vallási szabadságról; eszmélkedést Szent Zitáról, aki a szakácsnéknak volt a patrónája; s egy másik elmélkedést Szent Ferencről, aki viszont azoknak az állatoknak volt patrónusa, akiket megsütöttek és megfőztek a szakácsnék. Olvastam továbbá egy emberről, akinek nem volt árnyéka, s az özvegyekről, akiknek több is volt; aztán Miklós muszka cárról is olvastam, s nemkülönböztetve arról, hogy a föld kerekességén annyi giliszta él, hogy húszezer is jutna egy embernek, ha igazságosan elosztanák.

Sokáig olvashattam ezeket, mert egyszer csak azt vettem észre, hogy zúg valami, mint a veszett malom. Figyelni kezdtem: s hát Fráter György, Szent Zita, Szent Ferenc, a szakácsnék és az özvegyek s Miklós cár s a giliszták zúgnak benne a fejemben. Ijedtemben a földre vettem a kalendáriumot, s minden ajtót megnyitottam a fejemen, hogy kieresszem a zúgó gyülekezetet. Amikor egy kicsit tőlük ily módon megkönnyebbültem, akkor a hideg vett elé, s valószínűleg elöntött, mintha a giliszták átkoztak volna meg. A leszakadt tüzet ismét felélesztettem, de hiába vártam, hogy gyülekezzen a meleg. Lesbe állottam, s figyelni kezdtem, hogy hova lesz el, s hát a gerendák között a tető felé s az oldalnyílásokon kifelé lopózik. Mert olyan a meleg is, mint a költőzködő madár. Mivel az is, amikor eljön ősszel az ideje, egyszerre nyugtalanodni kezd, aztán otthagyja a fészket és a házat, s elmegy szépen Afrikába. Úgy volna jó, hogy az ember is utánamenjen, de hát a madárnak s a melegnek szárnya van és szabadsága, az embernek pedig egyetlen szülőföldje és sok kötelessége.

Elég hamar elaludtam, de bár ne aludtam volna, mert álmomban még jobban folytattam a rosszat, mint ébren. Nagy bömböléssel kezdődő telet láttam, akkora hóhegyekkel, amekkora hegyek még földből sincsenek. Kifent gyilkos szelek söpörték végig a téli földet, s úgy görgették a rengeteg havat, mintha megindult volna a világ.

S az én erdei házam a kellős közepében volt az álombeli veszedelemnek: a szél vágta, s a hó pallotta [= verte], miközben úgy böngött a nagy verésben, mint egy macskakölyök.

Ez a megáradott álom egészen reggelig tartott; s amikor felébredtem, egyszerre kiszöktem az ágyból, mintha el akarnék futni az elől, amit láttam. Mindjárt kinéztem az ablakon, s hát a hónap nyoma sincs, a bömbölő szél elült, csak a föld füstölt, de az is köd volt.

Vagyis kedvetlen szipákoló idő járt ezen a reggel. De akármilyen kedvetlen és szipákoló volt is, mégis paradicsomi állapotot mutatott ahhoz képest, mint amit álmomban láttam. A kedvem is felkelt tegnapi szomorú ágyából, s az eszem fürgén forgolódott, hogy valami munkát keressen magának." (Ábel a rengetegben. Bp. 1969, Szépirodalmi, 52–9; rövidített szöveg)

Ha figyelmesen megvizsgáljuk a fenti szövegrészlet képanyagát, nyomban kiderül, hogy a köznyelvi képeket Tamási Áron legtöbbször a szokványos nyelvi formának némi megváltoztatásával (vagy inkább: módosításával) frissíti fel. E változtatás általában nem nagy mérvű, legfeljebb egy-egy szó kicserélésére korlátozódik, pl. *éles szél* helyett „*kifent, gyilkos szelek*”-ről beszél az író, s ezzel visszanyer valamit a mindennapos használat során elillan egykori képszerűségéből. A *szomorú idő* jelzős szerkezetet is azért formálja át „*kedvetlen, szipákoló idő*”-vé, hogy az eredetileg megvolt, de később elhalványult szemléletességet, pontosabban: a *szomorú* melléknév megszemélyesítő–emberiesítő hatását a szokatlan jelzőkkel helyreállítsa. A nehezen olvasható, csúnya írást viszont nem *macskakaparás*-nak, hanem egyszerűen *vakarintás*-nak nevezi, azaz a képet úgy emeli át a maga szövegébe, hogy a megújítással nem kiszínezi, hanem éppenséggel tompítja: nyilván idegenkedik az olcsó kedélyességtől, az előre gyártott ötlet felhasználásától. Ezzel szemben gyakran merít a népi ihletésű, jellegzetesen „góbés” nyelvi humor stílárís eszközeiből, pl. amikor a cselekmény időpontját így jelöli meg: „*ősz farka felé*”, vagyis az ősz végén. Mivel a *valaminek a vége* kifejezés az idő vonatkozásában már eleve nem képszerű, ez a módosítás a szemléletességet mintegy a „semmiből” teremti újjá. Az emberi szervezetnek késő őszi–téli elerőtlenedését szintén képpel, mégpedig a *kifogy (belőle) az üzemanyag* köznyelvi kép megújításával jeleníti meg Tamási Áron. Az *üzemanyag*-metaforát *olaj*-já konkretizálja, s egy egész ember–gép allegóriát épít rá, ill. bont ki belőle. A továbbfejlesztett hasonlathoz befejezésül még egy hasonlatot fűz hozzá, így kerekíti ki az enyhén groteszk stílushatású komplex képet: „*gyenge portéka az ember ... ilyenkor, ősz farka felé, egyszerre kifogy az olaj belőle, mint a motorokból, s csak áll a kerekeivel és a sípjával s egész szerkezetével, mint valami haszontalanság*”.

A közkeletűvé vált igei metaforák átalakításának néha csak az a célja, hogy a szokatlanabb nyelvi formával a képszerűséget elevenebbé tegye: a nedves föld ezért nem *párolog*, hanem *füstöl* Ábel kunyhója körül. Máskor a szócsere a megszemélyesítésnek, a tárgyi valóság antropomorfizálásának szolgálatában áll: a tüzet rakó pásztorfiú nem arra vár, hogy a szoba *felmelegedjék*, hanem arra, hogy *gyülekezzék* a meleg. Amikor látja, hogy a felmelegedett levegő elillan a tető résein, ezt a megfigyelését így önti szavakba: „a gerendák között a tető felé s az oldalnyílásokon kifelé *lopószik*”. Az író nyelvi leleménye ebben az esetben egy teljesen elhomályosult köznyelvi képet („*kimegy a meleg*”) újított meg, s a *lopószik* igével visszaadta a metafora szemléletességét. Olykor a kép felfrissítése még ennyi változtatást sem kíván. Arról például, hogy Ábel *nehéz szívvel*, azaz gondterhelten figyel az időjárásnak mostohára fordulását, a következőképpen ad hírt a regény: „Megnehezedett minden a földön, de kiváltképpen *az én szívem*

nehazedett meg". A köznyelvi képnek valójában minden eleme változatlan marad itt, csak a *nehéz* melléknevet igésíti az író (*megnehazedett*), s ennek nyomán a két tagmondat állítmánya azonossá válik (*megnehazedett ... nehazedett meg*). Az ellentétes mellérendelt mondatok párhuzamos állítmányai a nyomatékosítást szolgálják. Egy másik példában a szokványos metaforát Tamási Áron hasonlattá oldja: „a fejem is olyan, mintha zavaros vízzel lett volna teli”, s az elemző feldolgozás révén ér el élénkebb hatást. E hasonlat a *vízfejű*, tehát 'nehéz felfogású, ostoba (ember)' szónak részletesebb kifejtése, megtoldva a szövegösszefüggésben eredeti konkrét jelentését visszanyerő *zavaros* jelzővel. Néha egészen minimális alaki eltérés is elegendő ahhoz, hogy a megfakult köznyelvi kép újjászülessen. Ábelnek *zúg a feje* a gondolatoktól, pontosabban: *zúgnak a fejében a gondolatok*, ill. az olvasmányok szereplői, közelebről meghatározva: „Fráter György, Szent Zita, Szent Ferenc, a szakácsnék és az özvegyek s Miklós cár s a giliszták *zúgnak benne a fejemben*". Ezzel a felsorolással a ma már alig képszerű *zúg a feje* kifejezésnek alaposan megnő a szemléletessége.

A köznyelvi képek megújításának másik gyakori — bár az elemzett szövegben viszonylag ritkábban alkalmazott — módja: az új és megfelelő környezetbe helyezés. Ha Ábel arról panaszkodik, hogy valósággal *előntötte a hideg*, vagyis az *előnt* igét a szokásostól eltérően nem a *meleg* főnévvel kapcsolja össze, az új és szokatlan szövegösszefüggés visszahoz valamit az *előnt*-nek már jócskán megcsappant képszerűségéből. Ha a természet és az ember nyáron nem *termést hoz*, hanem — a „*virágba borul*” analógiájára — „*termésbe borul*”, a váratlan szövegkörnyezetben felbukkanó *borul* ige valamivel szemléletesebbé válik. A kontextusnak az elhalványult képeket felfrissítő hatását aknázza ki Ábel és a zetelaki fahordó ember párbeszéde is: „Tán elhagyott a szeretőd, Ábel? — Engem el, az *aranyhajú* — Most szépíti magát *a függöny mögött*”. Mindenki hallott már *aranylót*, azaz 'fényesen sütő' napról vagy napsugárról, illetőleg *aranyhajú*, tehát 'élénken szőke hajú' nőről. E két meglehetősen elcsépelet köznyelvi kép vegyítésével, valamint az *aranyhajú* jelzőnek merőben új logikai összefüggésbe való átemelésével s egyúttal főnevesítésével hoz létre Tamási Áron eleven szemléletességű költői képet. Amikor az *aranyhajú* szót 'a nap' jelentésben írja le, egy csapásra két toposzt (irodalmi klisé) újít meg. A „Most szépíti magát *a függöny mögött*” ugyanezt az eljárást tükrözi: az elbeszélő itt is két „használtból” teremt egy újat. E képnek egyik előzménye nyilván *a nap a felhők mögé bújik* kifejezés volt, amely körülbelül azt jelenti, hogy a felhők eltakarják a napot, a napot felhők takarják. A másik összetevő egy közhelyszerű teljes metafora, *a felhők függőnye* vagy *felhőfüggöny* lehetett. Ebből a két elemből bontakozik ki az új és szellemes (megszemélyesítő) szókép: „[A nap] Most szépíti magát a függöny mögött”.

A megújított képek igen fontos, sőt szinte nélkülözhetetlen stiláris kel-
lékei az Ábel a rengetegben szövegének. Mindazonáltal e képek nem feltű-
nően, nem rikítóan újszerűek, hanem szerényen belesimulnak az őket hor-
dozó nyelvi közegbe. Tamásitól — legalábbis ebben a művében — mi sem áll
távolabb, mint a feltűnősködés, az eredetiség hajhászása, amely mindenáron
az olvasó meghökkentésére törekszik. Ezek a diszkrét írói fogások (paradox
módon) úgy és azáltal hatnak ránk, hogy eközben szinte észrevétlenek ma-
radnak.

4. A „lelki táj” mint közlésforma József Attilánál

József Attila „tájleírásai” valójában PROJEKCIÓK (lelkiállapotok kive-
tülései). Hogy a tájnak — elsősorban a külvárosok sivár, elidegenedett tá-
jainak — lelki, szellemi önarcképként való megfestése tudatos és szándékos
volt nála, azt többek között abból a leveléből tudjuk, melyet Halász Gá-
borhoz intézett 1935-ben, amikor az a Medvetánc kötetéről írott Nyugat-beli
kritikájában „szemére hányta egyes túlságosan propagandáizű verseit” (l.
Halász 1977: 769; a szóban forgó kritika: Nyugat 1935: I, 324–5). A költő
ebben a levelében mintegy „védelmébe veszi” ezeket a költeményeket, de
nem csupán a polgári kritika fanyalgásával, hanem a másik oldalról, a po-
litikai baloldaltól jövő elismeréssel szemben is. Ugyanis mind a fanyalgás,
mind az elismerés félreértésen, mégpedig ugyanazon a félreértésen alapul:
azon, hogy tartalomnak nézik, és eszerint ítélik meg azt, amit ő csak for-
mának szánt. „Én a proletárságot is formának látom — szögezi le —, és
ilyen értelemben élek motívumaival. Pl.: Nagyon sűrűn visszatérő érzésem
a sivárságé, s kifejező szándékom ... számára csupán »jól jön« az elhagyott
telkeknek az a vidéke, amely korunkban a kapitalizmus fogalmával teszi ér-
telmessé önnön sivár állapotát, jóllehet engem, a költőt csak önnön sivársági
érezésemnek formába állása érdekel” (idézi Halász Gábor uo.). Vagyis a tájle-
írás, a város peremének, a külvárosi éjnek és a többi nevezetes motívumnak
a megjelenítése alapján véve nem cél az ő számára, hanem eszköz: az ön-
kifejezésnek az eszköze. Joggal kockáztathatja meg tehát Halász Gábor azt
az esszéistikusnak tűnő, de valójában nagyon is megalapozott és helytálló
észrevételt, hogy „a külváros ő maga volt” (uo.).

Rónay György egy műelemzésében „lelki táj”-nak nevezte Krúdy tá-
jait, amelyek a belső és a külső, a pszichikai és a fizikai közt teremtenek —
vagy pontosabban: ismernek fel és mutatnak be — korrelációkat (1971: 139).
Szerintem LELKI TÁJAK József Attila tájai is. Azonban van egy számottevő
különbség is köztük: József Attila számára a leírás nemcsak pszichikai tartal-
mak, lelkiállapotok kivetítésének az alkalma, hanem éppígy szolgál gondolati

műveletek, felismerések, absztrakciók megérezkítésére is. Ezért a kutatónak a pszichológia és a pszichiátria szempontjain kívül a filozófiára, sőt a közgazdaságtanra és a politikára is tekintettel kell lennie ezeknek a „tájéleírásoknak” az elemzésekor. Talán elég, ha most csak az Eszmélet különleges „filozófiai tájképeire” utalok (pl. a VIII. részben a *csillagok* és a XII.-ben a *vonat*). Ezekben a leírásokban a táj funkciója nem merül ki a szemléltetésben, az érzékletes megjelenítésben. Ezek a tájak szellemi folyamatok kísérleti terepei, ahol az „odakint”-nek és az „idebent”-nek — a társadalomnak és az egyéni pszichikumnak — egyaránt antagonisztikus ellentmondásai objektíválódnak és eközben (vagy mondjuk így: ezáltal?) értelmeződnek is. Máskülönbén nehezen érthetnék meg, miért épp a harmincas évek első felében, József Attila „mozgalmi” korszakában válik uralkodóvá ez a verstípus. Márpedig kétségbevonhatatlan irodalomtörténeti tény, hogy az ilyen jellegű és rendeltetésű leíró vers épp ekkor tesz szert nála központi jelentőségre. Ennek az időszaknak a TÁJLEÍRÓ SZINTÉZISVERS a vezető műfaja, az ilyen típusú, „létösszegező”-nek is mondott nagy költemények hordozzák a legfontosabb mondanivalókat.

Ennek a reprezentatív verstípusnak, a tájleíró szintézisversnek két fő válfaját különböztethetjük meg aszerint, hogy honnan, milyen logikai-gondolati szintről indul a vers, és azután merrefelé halad. Az egyik gyakori versépítési mód, az INDUKTÍV versépítés konkrét valóságselemektől, egyesektől rugaszkodik el, hogy valamely általános felé lendüljön. A másikfajta szerkezetű vers az általánosból indul ki, és az egyes felé halad. Ez utóbbit DEDUKTÍV versépítésnek nevezhetjük.

E két szerkesztésmód közül az előbbi, az egyestől az általános, a képtől a fogalmi felé mozgó, tehát az INDUKTÍV a gyakoribb. Ebben a vizuális megjelenítés — a szó szoros értelmében vett leírás — áll elől, az tölti ki a vers nagy részét. Ebből a szemléletes valóságanyagból vonja el, következteti ki József Attila a záró formulát, a vers „üzenetét”. E fogalmi szintű közlés csak a szöveg vége felé, a gondolati és indulati csúcsponton jelenik meg. Hatása katartikus, mert formába kényszeríti és ezzel fel is oldja azokat a feszültségeket, amelyek már-már szétrobbanással fenyegették a költeményt. E katartikus hatású lezárás nem éri váratlanul az olvasót, sőt kielégíti annak várakozását, oly logikusan folyik az előzményből. Ekkorra érik be és bizonyul lényeginek a panorámaszerűen felvonultatott tájképi elemeknek fokozatosan erősödő másodlagos, mögöttes értelme, hogy végül a befejező sorokban „a mennyiségi felhalmozódás minőségi változásba csapjon át”, s a konkrét élet-tények, valóságsegmentumok egymáshoz súrlódásából villamos szikraként pattanjon ki a gondolati általánosítás, a gyakorta mozgósító hevületű szentencia, formula.

Hogy néhány példával is jelezzem, milyen versekre gondolok, amikor induktív versépítésről beszélek, ebbe a szerkezeti típusba sorolom a *Munkások* (1931), a *Külvárosi éj* (1932), *A város peremén* (1933) és az *Elégia* (1933) című költeményt, hogy csak a legismertebbekre utaljak. Ezekben a műveiben a tájélménytől eljut József Attila a vallomásig, a törvényig, sőt a próféciáig. A szentenciózus lezárás a szó jó értelmében RETORIKUS, anélkül hogy csattanóízű volna. Akár felhívással, akár fogalmi összegezéssel ér véget a szöveg, ez az általános szervezésen nő ki a megelőző egyesekből.

Másképpen, épp ellentétes módon épül a DEDUKTÍV versszerkezet: itt az általánostól haladunk az egyes felé, a szentencia megelőzi a panorámát. A verstípus mintapéldánya a *Téli éjszaka*, amelyben az elvont posztulátum, a „Légy fegyvelmezett!” elhangzása után a reális tájmozzanatok szükségképpen túlmutatnak önmagukon, többet jelentenek önmaguknál. „Ontológiai tájkép” ez, ahogy a versnek egyik elemzője találóan megállapította (Pór P. 1975: 78). Ez a jelentésbeli többszörösség, többszintűség, polifónia annak tulajdonítható, hogy a filozofikus hangütés már eleve meghatározza — de legalábbis befolyásolja — a költemény olvasásmódját, „olvasási utasításul” szolgál a befogadó számára (vö. Török G. 1974a: 33). Egy „hieroglifikus” valóság képe rajzolódik ki előttünk: mindaz, amit a maga anyagi konkrétságában látunk, valójában valami másnak, egy nála fontosabbnak a jele, jelképe.

...Egy ember ült a porban
s eltűnt a *kifesző jegyek* közt.
(Ritkás erdő alatt, 1932)

E valóság-hieroglifák mögöttes értelmét, ill. az irányt, amerre értelmezőjünknek el kell indulnia, a versindítás szabja meg. De ez megfordítva is igaz: ahogy a folytatás a kezdet felől értelmeződik, úgy a nyitó szentenciának is a kifejtés, a tájkép adja meg a teljesebb jelentését. A „Légy fegyvelmezett!” igazából csak abban a kozmikussá táguló természetélményben szemléltetődik, konkretizálódik és igazolódik, amelyet az utána következő tájleírás elénk tár. „Ennek a felszólításnak a szigorát a leírás nyomán kibontakozó hatalmas körkép érteti meg fokról fokra” (Tamás A. 1972: 252).

Később, az 1935 körüli korszakhatár után háttérbe szorul ez a verstípus és a vele járó „közvetlen miliójelenlét” és „közvetlen életrajziség” (Németh G. B. 1980: 6). Részlegesen azonban megőrződik mint versindító kép, ill. helyzet. Tájleírással indul pl. a *Levegőt!* (1935), *A Dunánál* (1936) és a *Hazám* (1937), megint csak a legismertebbek közül válogatva.

Voltaképpen mi is a vershelyzet ezekben a nyitásokban? Nem az, hogy a lírai szubjektum ténylegesen mozog vagy akár csak szemlélődik a tájban,

hanem az, hogy visszaemlékezik erre. Jól mutatják ezt többek között a múlt idejű igealakok: „Ki tiltja meg, hogy elmondjam, mi *bántott* / hazafelé ment? / A gyepre éppen langy sötétség *szállott*, / mint bársony-permeteg”; „A rakodópart alsó kövén *ültem*”; „Az éjjel hazafelé *mentem*, / *éreztem*, bársony nesz inog”; stb., összevetve például egy ilyen nyitóképpel: „Itt *ülök* csillámló sziklafalon”. Ebben csakugyan a tájban való hic et nunc jelenlét a tényleges vershelyzet, ill. az ebbe beleolvadó versíró helyzet. (A vershelyzet, versíró helyzet, versmagatartás stb. fogalmáról vö.: Török 1968: 178–87; Veres A. 1972: 130–1; Vajda A. 1972: 182; Szegedy-Maszák 1972: 349–50; Hankiss 1985: 603–34.)

Az utolsó két-három év reprezentatív verseit a lényegre csupasztított, gnómaszerű, szentenciózus-axiomatikus beszédmód jellemzi (vö. Németh G. B. 1980a). Van ugyan néhány korábbi példa is erre a „kinyilvánító” verstípusra — így az 1934-ben keletkezett Számvetés —, de igazán gyakorivá csak a harmincas évek közepétől, uralkodóvá pedig a legvégső periódusban válik (1936: Biztató, Irgalom, Kiáltozás, Kész a leltár; 1937: Nem emel föl, Bukj föl az árból, Tudod, hogy nincs bocsánat, Négykézláb másztam, Le vagyok győzve..., Karóval jöttél..., Talán eltűnök hirtelen, Íme hát megleltem hazámat). Még ezekben a segélykiáltásszerű vagy komoran ítélező művekben is felvillannak olykor tájmotívumok, de jobbára csak képi síkon, pl. hasonlatok képi elemeként: „*Mint fatutaj a folyamon, / mint méla tót a tutajon, / száll alá emberi fajom / némán a szenvedéstől*” (Kiáltozás); „*Úgy leszakadtam minden más világról, / ahogyan lehull a gyümölcs az ágról*” (Le vagyok győzve...); „...most itt csücsülsz, // *mint fák tövéén a bolondgomba*” (Karóval jöttél...); stb. Ám ebben a korszakában már nem formateremtő elve, nem fókusza verseinek a tájleírás.

A költő, aki néhány évvel korábban még úgy próbált úrrá lenni saját lelkének és az őt körülvevő „vas világnak” a rettenetein, hogy felmérte, leírta ezt a külső-belső tájat, „mint birtokát a tulajdonosa”, — nos ez a költő ekkor már a kimondás, a kinyilvánítás, az ítéletmondó kijelentés meztelen kardjával és mérlegével száll szembe mindazzal, ami végül is meg fogja ölni.

5. Oszlopos Simeon (Sarkadi Imre drámájáról)

Sarkadi életművének legjava: az utolsó másfél év termése. Az irodalomtörténész akarva-akaratlanul ehhez méri a többit: az első írói korszakban (1948-ig) a rokonhangokra, előzményekre figyelve (A próféta, A szatír bőre stb.), a „parasztíró” alkotásaiban pedig a formaváltó folytonosságot vagy az úttévesztést jelző antitezist látva.

Ennek az utolsó periódusnak véleményem szerint az Oszlopos Simeon a legfontosabb műve. Bonyolultabb, nehezebb, több problémát felvető és nyitva hagyó írás ez, mint az Elveszett paradicsom, vagy akár a kritika által egy időben a legnagyobbra tartott Sarkadi-opusz: A gyáva című kisregény.

A gyáva két emberi magatartást, két lehetőséget szembesít (Szabó István és Éva). Éva nem meri vállalni a sorsát, a nehezebb, de értelmesebb életet Pista oldalán. Nem bátor, csak vakmerő (a viperaeset, a hernyóevés): a történet végén erkölcsileg halott.

Az Elveszett paradicsom egy tehetséges, de önzésének ketrecébe zárt, méltóbb lehetőségeit eljátszó férfi egzisztenciális és morális dilemmája, bűne és bűnhődése. Felcsillan ugyan számára — Mira szerelmében — a megváltás reménye, de már későn, csak a megbánás gyötrelmét növelve (bár a színmű befejezése, Sarkadi elgondolása nem egyértelmű: erre a későbbiekben még visszatérünk).

Az Oszlopos Simeon a magányosság drámája. Kis János festőművész sorsa a gondolatiság magasfeszültségével tárja elénk művészi sikertelenség és elidegenedés, válság és prófétálás összefüggéseit, igazság és boldogság, értelem és szeretet, gondolkodás és humánus tragikus ambivalenciáját, szembekerülését. Ám a művész főhős válságba jutását hiba volna teljesen elvont, morálfilozófiai problémaként felfogni, valami eredendő egyéni vagy nemzedéki sorsszerűség objektivációjaként. A válság okai Kis János életében, társadalmi környezetében rejlenek. „A sikertelenség a legpusztítóbb veszélyfajta” — mondja Antal, az idősebb barát. A szakmai sérelem (képei nek „kizsűrítése”) azonban érzésem szerint csak ürügy a mélyebbről feltörő, tragikusan téves életfelfogás megfogalmazására. Mégis hangsúlyoznunk kell, hogy a festő végzetes befelé fordulása (gondoljunk a fal felé fordított képre, melyet „élete főművének” tud), társadalmi–emberi kapcsolatainak felszámolása, „modern aszkétasága”, anarchisztikus–nihilista, öntépő filozófiája innen is levezethető.

A dráma kezdetén a festőt már a teljes anyagi–szellemi elszigeteltség állapotában találjuk: csengőjét betömte, telefonját leszerelték, állásából kitétték, szerelme elhagyja. Ráébredt, hogy „nem kell többé festenie”, egész életformája felbomlóban van. Helyzetének téves általánosítása az anarchizmus felé közelíti: „A formák úgy látszik bomlanak, s nincs jogom, hogy ezt akadályozzam” — szögezi le nyomatékmal, kétszer is. Bolondnak tart mindenkit, aki hisz még „mindenféle lehetséges emberi viszonylatokban”, úgy érzi, eltűnt minden körülötte, véglegesen „kívül maradt”. Aszkéta lett, „szabályos, normális, huszadik századi aszkéta”, egyetlen kincse a tiszta ész, magában áll az oszlop tetején, „a kikapcsolódás, tisztítás, végső értelemben az elképzelt éteri tisztaság megváltását várva”.

A magányos aszkéta, a szimbólummá növe Oszlopos Simeon igazságváraása azonban kudarcra van ítélve. „Individuális kiútkeresés” ez — hogy Király István kedvelt szavaival éljünk —, s ezért még rokonszenves emberi tartalmai is eltorzulnak. Kis János visszahúzódik a passzivitásba, a pusztán reflexív létbe: „Gondolattá vált magunkkal kell felmérni a világot, mint Oszlopos Simeon tette”. De ebből a valóságfeltáró gondolatiságból hiányzik a humánus, emberi tartás: a gondolkodás függetlenedik az embertől, a reflexió elidegenedve áll szemben a humánnummal, a társadalmi, emberi kapcsolatok elsorvadnak. A személyiség az etikus cselekvés szférájából az amorális, passzív megfigyelő szerepébe vonul vissza: nincsenek érzelmei („egy aszkétát nem érdekel a jószág”), az erkölcs kategóriái értelmüket veszítik, boldogság és igazság etikai tudathasadását oszlopszentünk „mindent megértő mosollyal” szemléli. Az „aszkétaformájú Oblomovok forradalma” szemünk láttára csap át ellentétébe: Oszlopos Simeon, miután hiába várta magányos örhélyén az igazság kinyilatkoztatását, leszáll az oszlopról „a válság öngyilkos törekvéseinek segíteni az emberrel szemben”. A sors pártján kell állni mindig, az erősebb pártján, a rossz pártján.

A „modern aszkétaság” érzelemnélkülisége, individualizmusa, embertelensége erkölcsi cinizmusként lepleződik le: az ember kötelessége, hogy „a körülmények pártjára álljon”, rontsa tovább a rosszat. Eddig csak ezt mondta: „Video meliora proboque — deteriora sequor” (Látom és helyeslem a jobbat, a rosszabbat követem), most már Arany János szőlősgazdájának önmagát pusztító dühével kiáltja: „Lássuk, Uramisten, mire megyünk ketten!” Az igazság keresése a gonosz támogatásába csapott át, az individualizmus egocentrizmussá sülyedt. De ez az egocentrizmus is értelmét veszítette, ez is önmaga ellen fordult. Kis János az első felvonás végén így medítál: „Tudod, mi jutott eszembe? Az, hogy ez a szép egészségesen fejlett önimádat milyen is lenne önimádat nélkül. Egocentrikus világkép, anélkül, hogy az ember egy csöppet is törődne magával. Amikor saját maga is csak olyan játékos bábuja a dolgoknak.” Kis János világának beszűkülése végpontjára jutott: lemondott önmagáról is. Cinikus lett és fatalista, nihilizmusa kiteljesedett. Barátja, Jób, az alkoholista hegedűművész teljes joggal érezheti, hogy egyedül iszik, amikor Oszlopos Simeonnal koccint. A tragikum viszonylagos feloldása, a morális „tanulság” levonása csak a halál „ötödik dimenziójából” lehetséges Kis János számára. A helytelen következtetések nyomán kialakított beteg életfilozófia a hős bukásához vezet, utolsó mondatai csak a katarzishoz elegendők, nem pedig a felmentéshez: „Átnyúltam az ötödik dimenzióba... Magamat is látom... s mert már megvan a sejtésem, hogy nem segíték a rosszon, ha tovább rontom... mert az aszkétaság... korszaka... a késszúrással... elmúlt... hát barátságosan nézem magamat... Is-

merem ezt az arcot, sokszor találkoztam vele... a magáramaradt emberek szigorú arca, gondjaimra bízott, s immár senki se segít többé benne...”

Oszlopos Simeon tragédiája egy kicsit a Sarkadié is (bár Kis Jánost aligha tekinthetjük „drámai alteregó”-nak). Sarkadiban is megvolt „a szabadság anarchikus szeretete”, ő is elmondhatta volna magáról: „A foglalkozásom az, hogy szabad vagyok”. Az első felvonás nagyívű filozófiai dikcióját különösen önvallomás értékűnek tarthatjuk: „Ha a reflexek feltételeit mi is elő tudjuk állítani, akkor nincs alkati predestináció... S ha mások, a környezet, a társadalom is elő tudja állítani a mi reflexeink feltételeit — akkor... még a választás szabadsága sincs meg. De micsoda széles margók a kivételeknek! S ezek az aszkéták... ezek figyelnek és nyugodtan sétálgatnak a margókon, anélkül, hogy a szabályok vonzásába belerántaná őket valami.” Sarkadi is szeretett „elmenni a margókig”, végigsétálni a párkányokon: egyensúlyozni a valóságos és a lelki szakadékok fölött, hogy a veszély és a bűn lelkifurdalásos és gyönyörteljes borzongásával, kíváncsian és keserűen, dacosan és kihívóan megkérdézhesse: „Lássuk, Uramisten, mire megyünk ketten!”

Sarkadi nem azonosítja magát Oszlopos Simeonná váló hőseivel, Kis Jánossal. A „modern aszkétaság” etikai nihilizmusának, kártékony passzivitásának nemcsak indoklását, pszichikai előtörténetét adja meg az első felvonásban, hanem tragikus következményeit, önpusztító konzekvenciáit is végigviszi. Szenttelen realizmussal ábrázolja a személyiség eltorzulásának folyamatát, az „oszlopszent-morál” ad absurdum vitele annak kritikáját is magában foglalja. Ám azzal, hogy Jánosnak nincs igazán méltó, aktív ellenfele, „dramaturgiai ellenpontja” (Mária és Zsuzsi szelíd replikái, meg a két rezonőr, Jób és Antal nem tekinthetők ennek), s azzal, hogy Kis János is csak a halál „ötödik dimenziójából” vallja be életfilozófiájának téves voltát, mégiscsak szuggerálja ennek a magatartásnak nemcsak megérthetőségét, hanem szükségszerűségét is. Mindez azonban aligha jelenti azt, hogy János útja feltétlenül szükségszerű volna: „Kis Jánosnak minden pillanatban módja lenne rá, hogy kivágja magát a fordított aszkétaság kényszerképzetéből, s a nehezebb, de egészségesebb utat válassza. Az Oszlopos Simeonból a legteljesebb mértékben hiányzik a végzetszerűség régi, mechanikus értelmezése, mikor a figurák egy jól kifundált »sors-játék« kényszere alatt semmi mást nem tehetnek, mint amit előírtak nekik” (B. Nagy László 1966: 503). Sarkadi utolsó műveire valóban jellemző az, hogy a hős nem tudja — vagy nem akarja — a mindvégig elérhetőnek látszó jobbik lehetőséget választani (és egyúttal vállalni a mélyebb érzelmekkel járó nagyobb felelősséget: Sebők Zoltán számára Erzsébet, ill. Mira, Kis Jánosnak Mária vagy Zsuzsi, Évának Szabó Pista lenne ez a „jobbik lehetőség”). Miért döntenek mégis a „*de-teriora sequor*” parancsa szerint? Talán azért, mert a maguk rossz életérzésének az okát is másokban keresik, minden velük történt rosszért valami

mást hibáztatnak, a világot, a környezetet. Nem találják meg a helyüket az őket körülvevő valóságban, nincs erejük, hogy kivédjék annak léleknymorító tendenciáit (Kis János!), nincs vállalkozókedvük, hogy részt vegyenek emberibbé tételében (Éva). Útjuk így a halálba, a börtönbe, a morális szét-hullásba visz.

*

A dráma szereplői közül eddig szinte kizárólag Jánosról, a festőről szoltunk. Nem lesz talán érdektelen néhány mondat erejéig Vinczénével is foglalkoznunk, ezzel a „női Mefisztóval”, „negatív múzsával”, aki — századunk Beatricéjeként — nem a mennybe, hanem a pokolba vezeti a művészt. Joggal írja B. Nagy László, hogy nála „undorítóbb, végletebb szörnyeteget magyar író még nem teremtett” (1966: 504). Kis János és Vinczéné közül kétségkívül az utóbbi az igazi szörnyeteg: János a válságba jutott ember önkínzó szándékosságával teszi magát szörnyeteggé és — végső soron — áldozattá, Vinczéné ezzel szemben az eredendő Gonoszt testesíti meg. A cselekmény minden fordulópontján megjelenik, szurtos kezével összekuszálja a szálakat, aljas intrikáival a tragédia útját egyengeti. János könnyelműségei, cinikus beugratásai Vinczéné közreműködésével nőnek végzetes bűnökké.

Ennek a viceházmesternének a gonoszsága már-már valami metafizikai gonoszság: abszolút és nem indokolható. Aligha valószínű, hogy pusztán csak a rablógyilkosság miatt felakasztott fiának a halálát akarja megbosszulni az embereken. „Ez, gondolom, csak ürügy... — véli Kis János —, de inkább a másoknak szóló ürügy, neki nincs szüksége ürügyre arra, hogy rossz legyen.” Éppen ez az oka annak, hogy az Oszlopos Simeon-i magatartás eltorzulását, János szörnyeteggé válását leginkább a Vinczénéhez fűződő kapcsolat megváltozásán mérhetjük le. Az első felvonásban még csak arról értesülünk, hogy Vinczénében is „függetlenedett a gondolkodás az embertől”, a második felvonás elején János már szinte a rokonszenv hangján mondja: „Folytatni kell a rosszakat. Ebben a sivár környezetben, úgy látszik, mi ketten látjuk tisztán a dolgokat.” És végül, közvetlenül a tragikus végkifejlet előtt így elmélkedik: „Vinczéné kezd bennem bízni. ... A többiek talán csak az ösztönükkel, de Vinczéné a kegyetlen, hideg eszével megállapította, hogy kívül léptem a társadalmon, hogy rám már semmi nem érvényes, ami eddig érvényes volt — most már bízik bennem.” Ez után a „vallomás” után már nem is lehet nagy meglepetés, amikor az erkölcsi hanyatlásának, morális önmegvetésének mélypontjára jutott János Vinczéné asszisztálásával „kiárúsítja” Zsuzsit a kéjenc Müller úrnak, maga fölött is kimondva ezzel a halálos ítéletet.

*

Az Oszlopos Simeon néhány kritikusa abszurd drámának tekinti ezt a művet. Ebben a kérdésben, azt hiszem, nyugodtan egyetérthetünk B. Nagy Lászlóval, aki szerint ez a színmű nem abszurd dráma, mert tevékeny hősei és logikus cselekménye van. (Sarkadi egyébként nem ismerte Ionesco és Beckett antidrámáit, így azok nem is hathattak rá.)

Mindez azonban korántsem jelenti azt, hogy az Oszlopos Simeonnak nincsenek abszurd elemei, abszurd szituációi. A modern — tágan értelmezve a terminust — realista dráma szövetében váltakozva vagy egymásba fonódva, kontrasztként vagy dialektikus szétválaszthatatlanságban fordulnak elő reális, abszurd, naturalista és konvencionális mozzanatok.

Jó példa erre Vinczéné alakja. Alig vitatható, hogy ő a drámának az a szereplője, akiről a legnaturalistább leírást kapjuk, Kis János szájából. És mégis: van-e abszurdabb figura a szereplők közt, mint éppen ő, határtalan és elképzelhetetlen ocsmányságával, már-már nem emberi, önmagáért való gonoszságával? És a cselekedetei! Ő folyamodik a legabszurdabb módszerekhez (büdösbogarak széttaposása társbérlok beköltözése ellen), de ő alkalmazza a legkonvencionálisabb intrikákat is (Megai Bálint féltékenységének felkeltése, Zsuzsiék foteleinek eladása, a Müller úrral kapcsolatos machinációk, a halálra rémült férj és a kétségbeesett, becsapott, megalázott asszony szembesítése egy riasztó, hamis telefonhír segítségével stb.). Vinczéné jellemében és tetteiben a reális és a naturális, az abszurd és a szokvány az ellentétek egységében jelentkeznek: a legszokványosabb fordulatok idézik elő a legmélyebb és legabszurdabb tragikumot. A cselekményvezetés dramaturgiai patronjai, olykor bohózati fordulatai, Kisfaludy Károly cselvígjátékaira, Calderón, Beaumarchais vagy Molnár Ferenc színműveire emlékeztető intrikái és „meglepetései” azonban oly rikítóan szürkék, hogy gyanút kell fognunk: funkciójuk van. S valóban: Sarkadi különleges drámaépítő módszere értékteremtő feszültséget hoz létre a cselekménybonyolításban szándékkal alkalmazott színpadi közhelyek szolid kopottsága és az általuk keltett szituációk izgató, modern drámaisága között. A helyzetvígjáték frivol cselszövényeiből kibomló végletesen abszurd helyzetek mély tragikuma, a végül grand guignolba átcsapó mélylélektani dráma anyagának „changeant” jellege az Oszlopos Simeont a magyar drámai stílusbravúrok közé sorolják.

Befejezésül még egy sajátos jelenségre utalnék: a dráma központi alakja, Kis János más nyelvi közegben fejezi ki magát, mint a többi szereplő. A többiek mindennapi nyelvi stílusával szemben János mondatai csaknem mindig összetettek, gyakran homályosak, töredezetek, első hallásra vagy olvasásra nehezen érthetők. A recitativo számtalanszor ariosóvá, sőt áriává terebélyesedik — a beszélgetőpartnertől teljesen függetlenül. Ezek a filozófiai meditatációk, erkölcsi, lélektani, szociológiai fejtegetések a dráma legfontosabb gondolatait hordozzák: gyakran elrejtve, szétszórtan, csak az ismétlődés, a

megfelelés eszközével hangsúlyozva. Akikkel beszél, gyakran félreértik; nem is csoda: ők a mindennapok síkján állnak, János „az oszlop tetejéről” beszél. Elszigetelődöttségét, elidegenedettségét, prófétatragikumát jelzik ezek az apró, gyakran nevetést fakasztó félreértések. Gondoljunk például a Máriával, sőt az Antallal való beszélgetésre az I. felvonásban: mennyire más és más nyelven beszélnek, mennyire nem értik meg egymást! Talán az első postással folytatott diskurzus a legfrappánsabb példa:

- „Postás I. [aki a telefont jött leszerelni]: ... Szóval ez nem is a maga lakása?
 János: De az enyém, csak nem tudom már pontosan, mi az enyém. Éppen az előbb gondolkoztam rajta: a formák bomlanak, nincs jogom, hogy megakadályozzam...
 Postás I.: Hát ha meg akarná akadályozni, akkor rendőrrel jönnék vissza.
 János: Isten ments. Mondom, hogy nincs jogom.
 Postás I.: Nincs is...”

(Csak zárójelben jegyzem meg: az, hogy a szereplők értik, amit a másik mond, és mégsem értik meg egymást, vagy hogy látszólag határozottan megállapodnak valamiben, és azután épp ellenkezőleg cselekszenek, nos, mindez valóban az abszurd drámák világát idézi, például Beckett Godot-ra várva című darabját, különösen ennek híressé vált befejezését.)

*

Nem állt szándékomban Sarkadi munkásságát egészében tárgyalni, még utolsó írói korszakát sem. Egyetlen dráma műközpontú elemzésével igyekeztem rámutatni a Sarkadi-jelenség néhány lényeges ismertetőjegyére. Az Oszlopos Simeon-t azért választottam erre a célra, mert ez az alkotás: kulcsmű, amelynek „oszlopszenti” magasságából az egész életműre is nyílik bizonyos kilátás.

Az Oszlopos Simeon annak a válságperiódusnak a mélypontján született, mely 1956 előtt és után egy ideig a magyar értelmiség legjobbjait állította válaszút elé. Ez a belső válságszituáció, az útkeresés és az eltévedtség érzésének riadalma magyarázza a dráma végtelen pesszimizmusát, reménytelenül tragikus végkicsengését. A Sarkadi-világban ez a dráma jelenti az Infernót, ahol végképp bezárul a kör a szereplők körül, és megszűnnek a perspektívák. A darab hősei nyomorult áldozatok (Zsuzsi), szörnyeteg-áldozatok (János) és szörnyetegek (Vinczéné). A többiek epizódfigurák.

A valamivel később befejezett A gyáva című kisregény is főhősének bukásával zárul. Mégis mutat talán valami kiutat, de csak a Szabó István-féle emberek számára (Éva számára nem).

Az életmű záróköve: az Elveszett paradicsom. Ennek a drámának a végkicsengése LÁTSZÓLAG szintén tragikus. Én mégis úgy érzem, hogy itt még Sebők Zoltán számára is felcsillan a remény: Mira szerelme még megválthatja őt. (*Mira*: ez a név már különösségével hangsúlyt ad a szereplőnek, jelentésével — 'csodálatos' — jellemzi is!) Mira, érezzük, meg fogja várni a férfit, akinek feltörő zokogása közben gördül le a függöny — de ezek a könnyek talán nem a beteljesült tragikumnak, hanem a megvalósult katarzisznak a könnyei.

Tudom, hogy ez az értelmezés támadható. Ellentmond neki például a téma első kidolgozásának, a Bolond és szörnyeteg című, befejezetlenül maradt kisregénynek az „Előjáró beszéd”-e is. Ebben az író elbeszéli Sebők Zoltán további életútját: 12 évre ítélik, 56-ban kiszabadítják, disszidál, Brüsszelben pazar jómódban él, habzsolja az életet... Azért ezt sem tekinthetjük perdöntő érvnek, ugyanis a Bolond és szörnyeteg meg az Elveszett paradicsom cselekménye nem fedik egymást teljesen azokon a pontokon, ahol azonos eseményekre utalnak. A kisregényben például Sebők édesapja fél évvel a cselekmény megindulása előtt meghal. A jóval későbbi időszakot megjelenítő színdarabban viszont szerepel, nagyon is agilisán, nagyon is fontos drámai funkciót betöltve. Semmi sem zárja ki azt a feltételezést, hogy az író elgondolása nemcsak az öreg Sebők, hanem a fia életútjával kapcsolatban is megváltozott a Bolond és szörnyeteg és az Elveszett paradicsom megírása közti időszakban. És végül hivatkozhatunk a Beszélgetés a jövőről (Talán álom) című tárcára, Sarkadi egyik utolsó írására, ahol filmszinopszisként hangzik el a Sebők Zoltán–Mira-história, ezzel a lezárással: „...ez az ember megtérhet vagy maradhat ami...”

Vagyis míg az Oszlopos Simeon a teljes kilátástalanság jegyében zárul, A gyáva már mutat biztató perspektívákat, de nem a főhős számára, az Elveszett paradicsom pedig még a bukott főhősnek is juttat egy szikrányi reményt.

Az életmű végső akkordjai A FOLYTATÁS LEHETŐSÉGÉT sugallják.

FÜGGELÉK

1. A szakirodalmi hivatkozások lelőhelye

- Ady Endre: Krúdy Gyula könyve. A vörös postakocsi. = Nyugat 1913: II, 393
- Albert Zsuzsa-Vargha Kálmán (szerk.): Miért szép? Századunk magyar lírája verselemzésekben. Bp. 1966, Gondolat.
- Andrási Gábor: Esterházy Péter: Pápai vizeken ne kalózkodj! [Ism.] = Mozgó Világ 1978/1: 61
- Arrivé, Michel: Postulats pour la description linguistique des textes littéraires. = Langue Française, nr 3, 1969: 3-13
- Balassa Péter: Észjárások és formák. Elemzések és kritikák újabb prózánkról 1978-1984. Bp. 1985, Tankönyvkiadó.
- Balázs János: A szöveg. Bp. 1985, Gondolat.
- Bally, Charles: Traité de stylistique française. I-II. Genève-Paris 1951³, Georg & C^{ie} S. A.-C. Klincksieck. (1. kiadása: 1909.)
- Balogh László: Mag hó alatt. Bevezetés Ady költészetének jelképrendszerébe. Bp. 1976, Tankönyvkiadó.
- Barabas, J. J.-Meletyinszkij, J. M. stb. (szerk.): Szemiotika és művészet. Bp. 1979, Akadémiai.
- Baránszky Jób László: Krúdy és Proust. = Hid 1965: 1423-32
- Baránszky Jób László: Tömörkény táji impresszionizmusa. = It. 1969: 703-31
- Baránszky Jób László: Szempontok a Krúdy-jelenség megközelítéséhez. = Új Írás 1975/7: 95-103
- Barta András: Utószó. In: Krúdy Gyula: Mákvirágok kertje. Bp. 1961, Magvető. 718-27
- Barta András: Az Asszonyok díja (Krúdy regénye születésének félszázados évfordulója elé). = ItK. 1968: 685-90
- Barta János: Khiméra asszony serege. Adalékok Ady képzet- és szókincséhez. In: Magyar Századok. Irodalmi műveltségünk történetéhez. Bp. 1948, Egyetemi ny. 278-98
- Barthes, Roland: Hol kezdjük? = Helikon 1970: 363-9
- Barthes, Roland: Válogatott írások. Bp. 1976, Európa.
- Bencze Lóránt: Pázmány Péter és Kosztolányi Dezső prózastílusa. Bp. 1973, ELTE.
- Benedek Marcell: Ady-breviárium. I. Ady élete, emberi arcképe, költői jelentősége, prózai írásai. II. Ady műve, kommentárok. Bp. é. n. [1924], Dante.
- Beöthy Zsolt: A magyar irodalom kis-tükre. Bp. 1896, Athenaeum.
- Bernáth Árpád: Irodalmi művek értelmezésének kérdéséhez (Babits Mihály: Ősz és tavasz között). = ItK. 1970: 213-21
- B. Nagy László: Sarkadi Imre emlékezete. In: Sarkadi Imre: A szökevény. Bp. 1966², Szépirodalmi. II, 467-512
- Bonyhai Gábor: Welles-Warren: Az irodalom elmélete. [Ism.] = Literatura 1974/1: 130-2
- Bori Imre: Krúdy Gyula „nagy évtizede”. Egy pályaszakasz történetének a vázlata. = Hid 1974: 21-30, 135-48, 341-8, 987-95, 1293-1316

- Bori Imre: Krúdy Gyula. Újvidék 1978, Forum.
- Bölöni György: Az igazi Ady. Paris 1934, Editions Atelier de Paris.
- Bühler, Karl: Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache. Jena 1934, Fischer.
- Coquet, Jean-Claude: Sémiotique littéraire. Paris 1973, Mame.
- Croce, Benedetto: Az aesthetika alapelemei. Ford. Farkas Zoltán. Bp. é. n. [1917], Franklin.
- Czine Mihály: Krúdy Gyula (1878–1933). In: A magyar irodalom története V. Bp. 1965, Akadémiai. 370–88
- Cs. Szabó László: A züllött hajós. Londoni emlékezés. In: Tóbiás Á. (szerk.) 1964: 680–3
- Dékány András: Krúdy Gyula posztumusz regénye. In: Tóbiás Á. (szerk.) 1964: 302–5
- Dely Zsuzsa, N.: A fiatal Jókai nyelve és stílusa. Bp. 1969, Akadémiai.
- Devecseri Gábor: Lágymányosi istenek. Bp. 1975, Szépirodalmi.
- Diószegi András: Turgenyev magyar követői. In: Kemény G. Gábor (szerk.) 1961: II, 84–137
- Dubois, J.-Edeline, F.-Klinkenberg, J.-M.-Minguet, Ph.: Lecture du poème et isotopies multiples. = Le Français Moderne 1974: 217–36
- Egri Péter: Déry Tibor: A kéthangú kiáltás. [Ism.] = It. 1969: 925–34
- Egri Péter: A költészet valósága. Líra és lirizálódás. Bp. 1975, Akadémiai.
- Éjféli. Magyar írók misztikus novellái. Összegyűjtötte Bálint Aladár, bevezette Kosztolányi Dezső. Gyoma 1917, Kner.
- Erlich, Victor: Russian Formalism. History–Doctrine. The Hague–Paris–New York 1955, Mouton. (4. kiadása: 1980.)
- Fábián Pál–Szathmári István–Terestyéni Ferenc: A magyar stilisztika vázlata. Bp. 1958, Tankönyvkiadó.
- Fábr Anna: Ciprus és jegénye. Sors, kaland és szerep Krúdy Gyula műveiben. Bp. 1978, Magvető.
- Fehér Ferenc: Balázs Béla és Lukács György szövetsége a forradalomig II. = It. 1969: 531–60
- Féja Géza: [Beszélgetés Tóbiás Áronnal Krúdyról.] In: Tóbiás Á. (szerk.) 1964: 606–9
- Féja Géza: Lázadó alkonyat. Bp. 1970, Szépirodalmi.
- Fónagy Iván: Anagógé. In: Világirodalmi Lexikon I. Bp. 1970, Akadémiai. 275–7
- Fónagy Iván: A kifejezés mint tartalom. In: Telegdi Zs. (szerk.) 1972: 105–33
- Fónagy Iván: Utószó. In: R. Jakobson 1982: 261–70
- Földessy Gyula: Ady-tanulmányok. Bp. 1921, Ethika.
- Földessy Gyula: Ady minden titkai. Ady-kommentárok. Bp. 1949, Athenaeum.
- Fülöp László: Krúdy mélyvilága. = Tiszatáj 1978/10: 78–87
- Fülöp László: Közelítések Krúdyhoz. Bp. 1986, Szépirodalmi.
- Gáspári László: A Krúdy-regény státusához. = Szabolcs-Szatmári Szemle 1978/3: 18–22
- Gedényi Mihály (szerk.): Krúdy-bibliográfia 1895–1977. Krúdy Gyula regényei és kötetei. Nyiregyháza 1978, Móricz Zsigmond Megyei Könyvtár.
- Genette, Gérard: Figures. Paris 1966, Seuil.
- Greimas, A. J.: Sémantique structurale. Paris 1966, Larousse.
- Greimas, A. J.–Arrivé, M. stb.: Essais de sémiotique poétique. Paris 1972, Larousse.

- Gueunier, Nicole: La pertinence de la notion d'écart en stylistique. = *Langue Française*, nr 3, 1969: 34–45
- Guiraud, Pierre: *La stylistique*. Paris 1954, Presses Univ. de France.
- Guiraud, Pierre–Kuentz, Pierre: *La stylistique. Lectures*. Paris 1970, Klincksieck.
- Gyimesi Éva, Cs.: *A magyar mondatstilisztika elvi kérdéseiről*. = *Nyr.* 1975: 143–56
- Hankiss Elemér (szerk.): *Strukturalizmus. I–II*. Bp. é. n. [1971], Európa.
- Hankiss Elemér (szerk.): *A novellaelemzés új módszerei*. Bp. 1971, Akadémiai. [1971a]
- Hankiss Elemér: *Az irodalmi mű mint komplex modell. Tanulmány*. Bp. 1985, Magvető.
- Halász Gábor: *Válogatott írásai*. Bp. 1977, Magvető.
- Harsányi Zoltán: *Stiluselemzés. I–III*. Bp. 1969, 1970, 1971, Tankönyvkiadó.
- Herczeg Gyula: *Krúdy Gyula: Őszi versenyek. Novellaelemzés*. = *It.* 1973: 645–62
- Herczeg Gyula: *A modern magyar próza stílusformái*. Bp. 1975, Tankönyvkiadó.
- Herczeg Gyula: *A XIX. századi magyar próza stílusformái*. Bp. 1981, Tankönyvkiadó.
- Herczeg Gyula: *A régi magyar próza stílusformái*. Bp. 1985, Tankönyvkiadó.
- Hevesi András: *Krúdy Gyula*. = *Apollo V. sz.*, 1936: 266–73
- Hjelmslev, Louis: *Konnotatív szemiotikák és metaszemiotikák*. In: Horányi Ö.–Szépe Gy. (szerk.) 1975: 205–16
- Hockett, Charles F[ancis]: *A Course in Modern Linguistics*. New York 1959², Macmillan.
- Hoppál Mihály: *Szerkesztői utószó*. In: J. M. Lotman 1973: 381–406
- Horányi Özséb–Szépe György (szerk.): *A jel tudománya*. Bp. 1975, Gondolat.
- Illyés Gyula: *Ingeny lakoma. I–II*. Bp. 1964, Szépirodalmi.
- Imre Samu–Szathmári István–Szűts László (szerk.): *Jelentés és stilisztika. A magyar nyelvészek II. nemzetközi kongresszusának előadásai*. Bp. 1974, Akadémiai.
- Jakobson, Roman: *Hang — Jel — Vers*. Bp. 1972², Gondolat. (1. kiadása: 1969.)
- Jakobson, Roman: *A költészet grammatikája*. Bp. 1982, Gondolat.
- Jánosik Zsuzsa: *A tömörítés eszközei Németh László prózájában*. Bp. 1971, ELTE.
- Kanyó Zoltán: *A grammatikain túli (paragrammatikai) szabályszerűségek kérdéséhez*. In: Imre S.–Szathmári I.–Szűts L. (szerk.) 1974: 237–41
- Karátson, André: *Edgar Allan Poe et le groupe des écrivains du «Nyugat» en Hongrie*. Paris 1971, Presses Univ. de France.
- Kardos Pál: *Babits Mihály két művéről*. (1. Húsvét előtt; 2. A gólyakalifa). = *It.* 1970: 769–85
- Karinthy Frigyes: *Így írtok ti. I–II*. Bp. 1963, Szépirodalmi.
- Károly Sándor: *A szöveg és a jelentés szerepe kommunikációs szemléletű nyelvészeti törekvéseinkben*. In: Szathmári I.–Várkonyi I. (szerk.) 1979: 23–32
- Kárpáti Aurél: *Krúdy Gyula*. In: Töbiás Á. (szerk.) 1964: 211–4
- Kassai, Georges: *Vers une stylistique fonctionnelle*. = *La Linguistique* 1980: 133–40
- Katona Béla: *Krúdy Gyula pályakezdése*. Bp. 1971, Akadémiai.
- Kelemen Péter: *A szecesszió végső fázisa*. In: Hankiss E. (szerk.) 1971a: 33–49
- Kelemen Péter: *Az önkibontó szimbólum*. In: Imre S.–Szathmári I.–Szűts L. (szerk.) 1974: 262–8
- Kelemen Péter: *Szimbolista versszerkezetek Kosztolányi első korszakában*. Bp. 1981, Akadémiai.

- Kemény Gábor: Krúdy képalkotása. Bp. 1974, Akadémiai.
- Kemény Gábor: Nyelvtani és képi determináció a teljes metaforában. = NyK. 1977: 177–200
- Kemény G. Gábor (szerk.): Tanulmányok a magyar–orosz irodalmi kapcsolatok köréből. I–III. Bp. 1961, Akadémiai.
- Keszi Imre: Ady Endre: Az eltévedt lovas. In: Albert Zs.–Vargha K. (szerk.) 1966: 86–96
- Kiefer Ferenc: Szövegelmélet — szöveggrammatika — szövegnyelvészet. = Nyr. 1979: 216–25
- Király István: Az eltévedt lovas. = Kortárs 1976: 1812–22
- Király István: Egy magatartás anatómiája. Kosztolányi és Esti Kornél. II. = Kortárs 1985/4: 92–107
- Kiss Ferenc: Az érett Kosztolányi. Bp. 1979, Akadémiai.
- Kocsány Piroska: Megújított köznyelvi szóképek Tamási Áron nyelvében. = Nyr. 1972: 179–86
- Kosztolányi Dezső: Egy ég alatt. Bp. 1977, Szépirodalmi.
- Kovalovszky Miklós: Szindbád negyedik útja (Krúdy Gyula: A hídon). = Alföld 1965/3: 72–7
- Kozocsa Sándor: Emlék. In: Tóbiás Á. (szerk.) 1964: 653
- Lotman, J. M.: A művészet a modelláló rendszerek sorában. In: Hankiss E. (szerk.) 1971: II, 42–67 (Eredetije: 1967.)
- Lotman, J. M.: Szöveg — modell — típus. Bp. 1973, Gondolat.
- Lukács György: Magyar irodalom — magyar kultúra. Válogatott tanulmányok. Bp. 1970, Gondolat.
- Makkai Sándor: Magyar fa sorsa. A vádlott Ady költészete. Bp. 1927, Soli Deo Gloria.
- Markiewicz, Henryk: Az irodalomtudomány fő kérdései. Ford. Bojtár Endre. Bp. 1968, Gondolat. (Eredetije: 1966.)
- Márkus György–Tordai Zádor: Irányzatok a mai polgári filozófiában. Bp. 1964, Gondolat.
- Martinkó András: A prózáiró Petőfi és a magyar prózastílus fejlődése. Bp. 1965, Akadémiai.
- Martinkó András: Az elbeszélés ritmusa az elbeszélő, a cselekmény, a tér és az idő vetületében. In: Hankiss E. (szerk.) 1971a: 145–58
- Mátrai László: Krúdy realizmusa. = Magyarok 1948: 22–5
- Miklós Pál: Olvasás és értelem. Bp. 1971, Szépirodalmi.
- Molnár Zoltán: Szürrealisztikus képek Krúdynak „A helyettes halott” című novellájában. = Nyr. 1976: 296–305
- Nagy Ferenc: Bevezetés a magyar nyelv szövegtanába. (Egyet. jegyzet.) Bp. 1981, ELTE.
- Nemes István: A képszerűség eszközei Radnóti Miklós költészetében. Bp. 1965, Akadémiai.
- Nemes Nagy Ágnes: A költői kép. = Kortárs 1978/9: 1456–78
- Németh Andor: Kommentár. = Dokumentum 1926. dec. sz. 6–12
- Németh G. Béla (szerk.): Az el nem ért bizonyosság. Elemzések Arany lírájának első szakaszából. Bp. 1972, Akadémiai.
- Németh G. Béla: A semmi sodra. = Új Írás 1980/6: 5–17

- Németh G. Béla: A kimondás törvénye (A kései József Attila világképe és poétikája). = Új Írás 1980/8: 3–19 [1980a]
- Németh László: Kiadatlan tanulmányok. I–II. Bp. 1968, Magvető.
- Nyíró Lajos: Az orosz formalista iskola. In: Nyíró L. (szerk.) 1970: 143–202
- Nyíró Lajos (szerk.): Irodalomtudomány. Tanulmányok a XX. századi irodalomtudomány irányzatairól. Bp. 1970, Akadémiai.
- Orosz Sándor: Krúdy Gyula szimbólumairól. = Nyr. 1961: 421–35
- Örkény István: A Krúdy-vita. = Magyarok 1948: 114–6
- Pasini, Gian Franco: Lo studio delle metafore. = Lingua e Stile 1968: 71–89
- Perkátai László: Krúdy Gyula. Szeged 1938, Délmagyarország.
- Pomogáts Béla: Déry Tibor. Bp. 1974, Akadémiai.
- Pór Péter: Az „Eszmélet” verstípusa. = ItK. 1975: 73–83
- Rába György: Babits Mihály. Bp. 1983, Gondolat.
- Rác Endre–Szathmári István (szerk.): Tanulmányok a mai magyar nyelv szövegtana köréből. Bp. 1983, Tankönyvkiadó.
- Rastier, François: Systématique des isotopies. In: A. J. Greimas–M. Arrivé stb. 1972: 80–106
- Riffaterre, Michael: Essais de stylistique structurale. Paris 1971, Flammarion.
- Rónay György: A nagy nemzedék. Bp. 1971, Szépirodalmi.
- Rónay György: Krúdy Gyula: A hídon. = Literatura 1974/1: 120–6
- Rónay László: „Ki volt ez a varázsló?” Kosztolányi Dezső a vallomások és emlékezések tükrében. Bp. 1985, Kozmosz.
- Rzsevszka, N. F.: Szemiotikai kutatások a mai francia irodalomtudományban. In: J. J. Barabas–J. M. Meletyinszkij stb. (szerk.) 1979: 59–80
- Saly Noémi: Az ismétlés jelensége és funkciója Krúdy Gyula „nagy korszakában”. [Szakdolgozat.] Szeged 1980.
- Saussure, Ferdinand de: Bevezetés az általános nyelvészetbe. Ford. B. Lőrinczy Éva. Bp. 1967, Gondolat. (Eredetije: 1916.)
- Schmidt, S[iegfried] J.: Javaslatok az irodalmi szövegek jelentésdimenzióinak rétegezésére. In: Horányi O.–Szépe Gy. (szerk.) 1975: 469–77
- Schöpfung Aladár: Krúdy Gyula. = Nyugat 1933: I, 629–31
- Soltész Katalin, J.: Babits Mihály költői nyelve. Bp. 1965, Akadémiai.
- Sötér István: Tisztuló tükrök. A magyar irodalom a két világháború között. Bp. 1966, Gondolat.
- Sötér István: Gyűrűk. Tanulmányok a XX. századról. Bp. 1980, Szépirodalmi.
- Spitzer, Leo: Linguistics and Literary History. New York 1948, Russell and Russell.
- Spitzer, Leo: Etudes de style. Paris 1970, Flammarion.
- Staiger, Emil: Die Kunst der Interpretation. Zürich 1955, Atlantis Verl.
- Starobinski, Jean: Léo Spitzer et la lecture stylistique. In: L. Spitzer 1970.
- Sükösd Mihály: Tér és idő a modern regényben. = Új Írás 1969/11: 89–100
- Sükösd Mihály: Cserépposta. = Élet és Irodalom 1981. jan. 31; 5. sz. 6–7
- Szabó Ede: Utószó. In: Krúdy Gyula: Asszonyosságok díja. Bp. 1968, Szépirodalmi. 225–38
- Szabó Ede: Ábrándok és démonok. Krúdy Gyuláról. = Új Írás 1978/10: 65–70

- Szabó Zoltán (szerk.): Kis magyar stilsztika. Bukarest 1968, Irodalmi.
- Szabó Zoltán: Kis magyar stílustörténet. Bukarest 1970, Kriterion. (2., átdolg. kiadása: Bp. 1982, Tankönyvkiadó)
- Szabó Zoltán: A stilsztikai elemzés az újabb szövegelméletek megvilágításában. = MNy. 1974: 315–24
- Szabó Zoltán: Stilsztika és stílus a szövegnyelvészetben. = Nyr. 1975: 135–42
- Szabó Zoltán: Az irodalmi mű stílári kohéziójáról. = Nyr. 1976: 163–72
- Szabó Zoltán (szerk.): Tanulmányok a magyar impresszionista stílusról. Bukarest 1976, Kriterion.
- Szabó Zoltán: A mai stilsztika nyelvemléti alapjai. Kolozsvár–Napoca 1977, Dacia.
- Szabó Zoltán: A szövegszemantika stilsztikai jelentősége. = Nyr. 1977: 468–81
- Szabó Zoltán: A szövegnyelvészet stilsztikai jelentősége. In: Szabó Z. (szerk.) 1982: 84–147
- Szabó Zoltán (szerk.): A szövegvizsgálat új útjai. Bukarest 1982, Kriterion.
- Szabó Zoltán: A szövegpragmatika stilsztikai jelentősége. = Nyr. 1983: 207–19
- Szabó Zoltán: Szöveghohézió és a globális stilsztikai elemzés. = Nyr. 1985: 479–90
- Szathmári István: Beszélhetünk-e szövegstilsztikáról? In: Rác E.–Szathmári I. (szerk.) 1983: 320–55
- Szathmári István–Várkonyi Imre (szerk.): A szövegtan a kutatásban és az oktatásban. Bp. 1979, Magyar Nyelvtudományi Társaság.
- Szauer József: Krúdy-hősök. = Újhold 1948: 80–9
- Szauer József: Szindbád születése. In: Krúdy Gyula: A szerelmi bűvészinas. Bp. 1960, Magvető. 631–56
- Szauer József: Szindbád feltámadásától Szindbád megtéréséig (1916–1925). In: Krúdy Gyula: A madárijesztő szeretője. Bp. 1964, Magvető. 543–69
- Szauer József: Szindbád megtérésétől a Purgatórium-ig (1926–1933). In: Krúdy Gyula: Utolsó szivar az Arabs Szürkénél. Bp. 1965, Magvető. II, 523–60
- Szegedy-Maszák Mihály: Az angolszász és francia stilsztikai kutatások főbb irányai. = Helikon 1970: 420–48
- Szegedy-Maszák Mihály: Metaforikus szerkezet a Kosztolányi- és a Krúdy-novellában [Caligula, ill. Utolsó szivar az Arabs Szürkénél]. In: Hankiss E. (szerk.) 1971a: 65–71
- Szegedy-Maszák Mihály: Az átlényegített dal (A lejtőn). In: Németh G. Béla (szerk.) 1972: 291–358
- Széles Klára: Kísérlet egy műelemzés-modell felállítására. = FilKözl. 1972: 130–46
- Szereb Antal: Magyar irodalomtörténet. Bp. 1978⁶, Magvető. (1. kiadása: 1934.)
- Szoboszlay Ágnes, K.: A szemléletesség eszközei Németh László nyelvében. Bp. 1972, Akadémiai.
- Szöllősy Klára: Gyalogszerrel a huszadik században. Válogatott novellafordítások. Bp. 1967, Európa.
- Tamás Attila: A költői műalkotás fő sajátosságai. Bp. 1972, Akadémiai.
- Tamás Attila: Egy késői Ady-versről (Az eltévedt lovas). = ItK. 1976: 345–51
- Telegdi Zsigmond (szerk.): Hagyományos nyelvtan — modern nyelvészet. Bp. 1972, Tankönyvkiadó.
- Telegdi Zsigmond–Szépe György (szerk.): A szöveg megközelítései. Általános nyelvészeti tanulmányok XI. Bp. 1976, Akadémiai.

- Tóbiás Áron (szerk.): Krúdy világa. Bp. 1964, Föv. Szabó Ervin Könyvtár.
- Todorov, Tzvetan: Szinekdoché. In: Horányi Ö.-Szépe Gy. (szerk.) 1975: 435–47
- Todorov, Tzvetan: A poétika meghatározása. = Helikon 1976: 642–6 (Eredetije: 1973.)
- Tóth Dezső: Krúdy Gyuláról. = Szabolcs-Szatmári Szemle 1978/4: 55–7
- Török Gábor: A líra: logika (József Attila költői nyelve). Bp. 1968, Magvető-Tiszatáj.
- Török Gábor: Lírai igeüggyvények stilisztikája. Bp. 1974, Akadémiai.
- Török Gábor: Költői rébuszok. Bp. 1974, Magvető. [1974a]
- Török Gábor: József Attila-kommentárok. Bp. 1976, Gondolat.
- Tymms, Ralph: Doubles in Literary Psychology. Cambridge 1949.
- Udvarhelyi Dénes: Utószó. In: Krúdy Gyula: Az utolsó várkisasszony. Bp. 1978, Móra. 539–45
- Vajda András: Látomásteremtés — jelképátformálás (Ráchel). In: Németh G. Béla (szerk.) 1972: 161–99
- Vajthó László: Ady Endre: Az eltévedt lovas. = Köznevelés 1948: 274–5
- Varannai Aurél: Tücsök és szimbólum. = Magyar Nemzet 1980. okt. 7; 235. sz. 9
- Vargha Kálmán: Krúdy-problémák. = ItK. 1971: 590–600
- Vatai László: Az Isten szörnyetege. Ady lírája. Washington 1963, Occidental Press.
- Veres András: Elbizonytalanodó moralitás, ironikus életkép (Kertben). In: Németh G. Béla (szerk.) 1972: 105–59
- Vezér Erzsébet: Ady Endre. Bp. 1969, Gondolat.
- Vígh Árpád: A költői kép strukturális elemzésének francia módszere. = Helikon 1973: 114–25
- Vitályos László–Orosz László: Ady-bibliográfia 1896–1977. Bp. 1980, MTA Könyvtára.
- Vitányi Iván: Beszélgetés Dienes Valériával. = Valóság 1975/8: 83–101
- Wellek, René–Warren, Austin: Az irodalom elmélete. Ford. Szili József. Bp. 1972, Gondolat. (Eredetije: 1949.)
- Weöres Sándor: Áthallások. Bp. 1976, Szépirodalmi.
- Zsilka Tibor: Stilisztika és statisztika. Bp. 1974, Akadémiai.
- Zsilka Tibor: A szövegelmélet és a nyelvtudomány kapcsolata. = MNy. 1979: 162–70

2. A Krúdy-idézetek és -példák lelőhelye*

- A. = Az aranybánya (— Régi szélkakasok között — Palotai álmok). Bp. 1960, Magvető.
- AD. = Asszonyágok díja (— Napraforgó). Bp. 1958, Magvető.
- ASZN. = Aranykéz utcai szép napok. Bp. 1958, Szépirodalmi.
- ÉZ. = Éji zene. Bp. 1961, Magvető.
- FG. = A fehér lábú Gaálné. I–II. Bp. 1959, Magvető.

* A kétkötetes gyűjteményeknek a főszövegben csak a II. kötetük van külön jelölve.

- MÉ. = A Miatyánk évéből (Pest 1918–19-ben). Bp. 1920, Rácz Vilmos.
- MSZ. = A madárijesztő szeretője. Bp. 1964, Magvető.
- N. = Napraforgó (— Asszonyságok díja). Bp. 1958, Magvető.
- NK. = Nagy kópé (— Rezeda Kázmér szép élete — Az utolsó gavallér). Bp. 1957, Szépirodalmi.
- N.N. = N. N. (— Az útitárs). Bp. 1959, Szépirodalmi.
- ŐÜ. = Őszi utazás a vörös postakocsin (— A vörös postakocsi). Bp. 1963, Szépirodalmi.
- ŐV. = Őszi versenyek. Gyoma 1946, Válasz.
- P 1915. = Pest ezerkilencszáztizenötben. Bp. é. n. [1915], Dick Manó.
- P 1916. = Pest 1916. Békéscsaba 1917, Tevan.
- PÁ. = Palotai álmok (— Az aranybánya — Régi szélkakasok között). Bp. 1960, Magvető.
- PK. = A podolini kísértet. Bp. 1964, Szépirodalmi.
- PN. = Pesti nőrabló. In: Jockey Club. Hét kisregény. Bp. 1964, Magvető.
- RK. = Rezeda Kázmér szép élete (— Nagy kópé — Az utolsó gavallér). Bp. 1957, Szépirodalmi.
- RSZK. = Régi szélkakasok között. In: Valakit elvisz az ördög és más kisregények. Debrecen 1956, Alföldi Magvető.
- SZ. = Szindbád. I–II. Bp. 1957, Magvető.
- Ú. = Az útitárs (— N. N.). Bp. 1959, Szépirodalmi.
- USZ. = Utolsó szivar az Arabs Szürkénél. I–II. Bp. 1965, Magvető.
- V. = Vallomás. Bp. 1963, Magvető.
- VB. = Mit látott Vak Béla szerelemben és bánatban. In: Mákvirágok kertje. Őt kisregény. Bp. 1961, Magvető.
- VP. = A vörös postakocsi (— Őszi utazás a vörös postakocsin). Bp. 1963, Szépirodalmi.

Örömmel értesítjük, hogy a Magyar Tudományos Akadémia Nyelvtudományi Intézete kiadványsorozataiban ezentúl folyamatosan megjelenteti munkatársainak legfrissebb tudományos eredményeit.

A kötetek nemcsak a nyelvtudománnyal hivatásszerűen foglalkozók számára hasznosak, hanem kiadványaink tanárok, egyetemi hallgatók és a művelt nagyközönség érdeklődésére is számot tarthatnak.

A Nyelvtudományi Intézet a következő három sorozatot indította:

A sorozat

LINGUISTICA – Series A – STUDIA ET DISSERTATIONES,
új kutatási eredmények, konferenciák előadásai,

B sorozat

LINGUISTICA – Series B – DOCUMENTA,
nyelvi dokumentumok, szöveggyűjtemények, adattárak, további kutatások
alapjául szolgáló források,

C sorozat

LINGUISTICA – Series C – RELATIONES,
a nyelvtudomány neves művelőinek a Nyelvtudományi Intézetben meghívott
előadóként tartott előadásainak szövege.

Már megjelentek és megvásárolhatók, illetve megrendelhetők
a következő kiadványok:

A sorozat

LINGUISTICA – Series A – STUDIA ET DISSERTATIONES:

1. kötet:

BESZÉLT NYELVI TANULMÁNYOK

szerkesztette: Kontra Miklós
1988., 180 oldal, 70 Ft. (elfogyott)

2. kötet:

BESZÉDÉSZLELÉS

Gósy Mária
1989., 261 oldal, 95 Ft. (elfogyott)

3. kötet:

ÉLŐNYELVI TANULMÁNYOK

Az MTA Nyelvtudományi Intézetében 1988. október 5-6-án rendezett élő-
nyelvi konferencia előadásai
szerkesztette: Balogh Lajos–Kontra Miklós
1990., 228 oldal, 180 Ft.

4. kötet:

SZÁMÍTÓGÉP ÉS LEXIKOGRÁFIA

Pajzs Júlia

1990., 83 oldal, 95 Ft.

5. kötet:

**FEJEZETEK A SOUTH BEND-I MAGYAR
NYELVHASZNÁLATBÓL**

Kontra Miklós

1990., 188 oldal, 200 Ft.

6. kötet:

**NYELVTAN – KOMMUNIKÁCIÓ – IRODALOM
TIZENÉVESEKNEK**

Alternatív képességfejlesztő program az általános iskolák felső tagozata számára — programleírás

Bánréti Zoltán

1990., 99 oldal, 95 Ft.

7. kötet:

SZINDBÁD NYOMÁBAN

Krúdy Gyula a kortársak között

Kemény Gábor

1991., 128 oldal, 140 Ft.

B sorozat

LINGUISTICA – Series B – DOCUMENTA:

1. kötet:

STATISTIK DER URALISCHEN LAUTENTSPRECHUNGEN

Sándor Csúcs, László Honti, Zsuzsa Salánki, Judit Varga

1991., 250 oldal, 300 Ft.

C Sorozat:

LINGUISTICA – Series C – RELATIONES:

1. kötet:

MODALITÁS

Kiefer Ferenc

1990., 16 oldal, 25 Ft.

2. kötet:

**SPOKEN LANGUAGE – A MAJOR CHALLENGE TO
LINGUISTIC THEORY AND METHODOLOGY**

Wolfgang U. Dressler

1990., 19 oldal, 30 Ft.

3. kötet:

**GONDOLATALAKZATOK, SZÖVEGSZERKEZET,
GONDOLKODÁSI FORMÁK**

Fónagy Iván

1990., 44 oldal, 55 Ft.

A fenti kiadványokon kívül a Nyelvtudományi Intézet gondozásában készült el:

a *Régi magyar kódexek 10. száma:*

SZENT MARGIT ÉLETE 1510 – A nyelvemlék hasonmása és betűhű átirata – bevezetéssel és jegyzetekkel

1990., 512 oldal, 336 Ft.

A NYELVÉSZETRŐL – EGYES SZÁM ELSŐ SZEMÉLYBEN

szerkesztette: Sz. Bakró-Nagy Marianne–Kontra Miklós

1991., 267 oldal, 240 Ft.

TEMPORAL FACTORS IN SPEECH

szerkesztette: Gósy Mária

1991., 183 oldal, 300 Ft.

A felsorolt művek megvásárolhatók az MTA Nyelvtudományi Intézetének könyvtárában, illetve a következő címen rendelhetők meg:

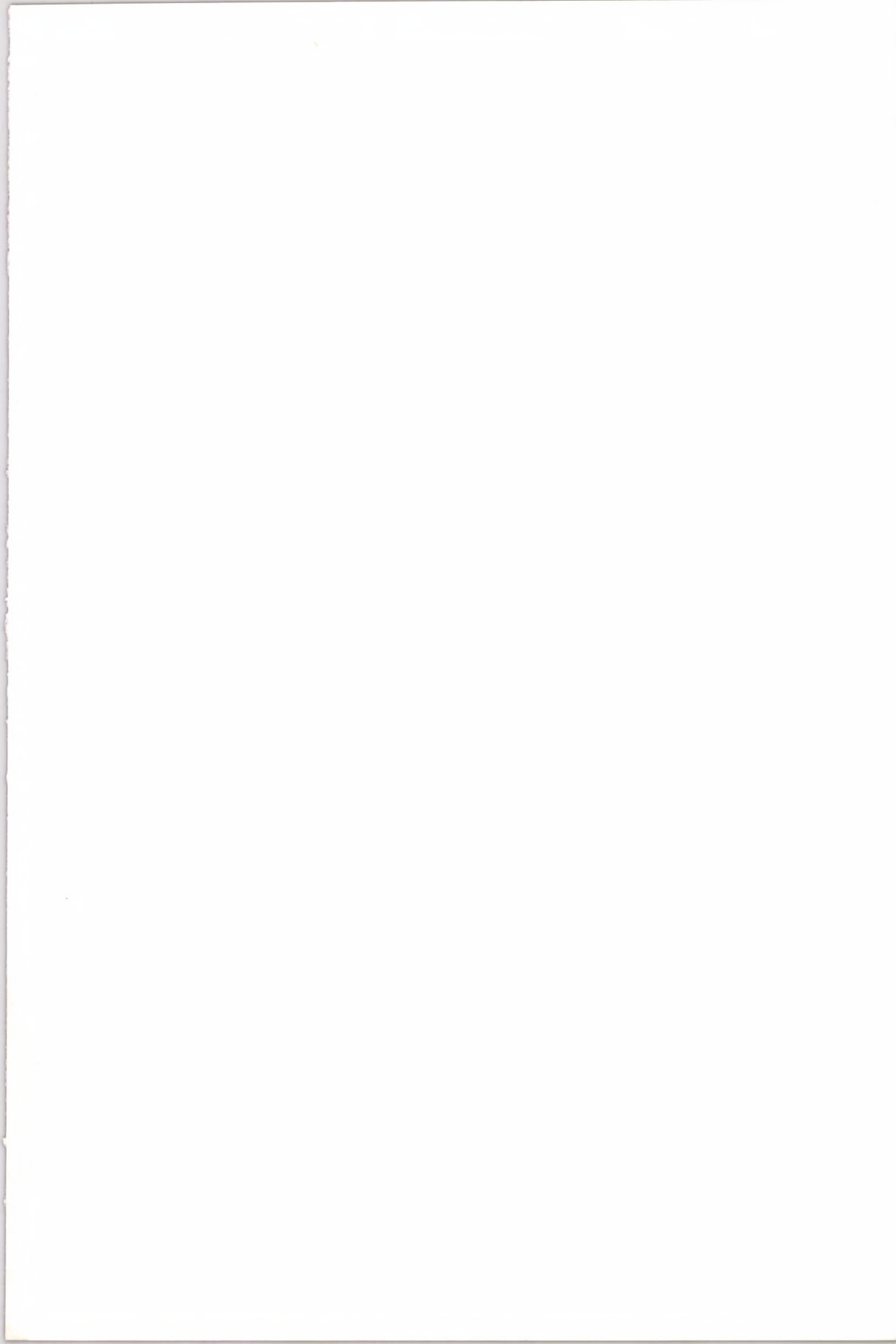
MTA Nyelvtudományi Intézete – Kiadói Csoport

Budapest I. ker.

Szentháromság utca 2.

Pf.: 19.

1250



140,- Ft